Cahier voor Literatuurwetenschap

CLW • 2 (2010)

Les nouvelles voies du comparatisme

Hubert Roland & Stéphanie Vanasten (éd.)



Les nouvelles voies du comparatisme

CLW 2 • CAHIER VOOR LITERATUURWETENSCHAP

Les nouvelles voies du comparatisme

Hubert Roland & Stéphanie Vanasten (éd.)



© Academia Press
Eekhout 2
9000 Gent
Tel. 09/233 80 88 Fax 09/233 14 09
Info@academiapress.be www.academiapress.be

De uitgaven van Academia Press worden verdeeld door:

J. Story-Scientia nv Wetenschappelijke Boekhandel
Sint-Kwintensberg 87
B-9000 Gent
Tel. 09/225 57 57 Fax 09/233 14 09
Info@story.be www.story.be

Ef & Ef
Eind 36
NL-6017 BH Thorn
Tel. 0475 561501 Fax 0475 561660

Hubert Roland & Stéphanie Vanasten (éd.)
Les nouvelles voies du comparatisme
Gent, Academia Press, 2010, 177 pp.

Opmaak: proxess.be

ISBN: 978 90 382 1687 4
D/2010/4804/231
U 1515

Table des matières

INTRODUCTION

Hubert Roland & Stéphanie Vanasten
Fonds de la Recherche Scientifique – F.N.R.S.
Université catholique de Louvain

Ce second *Cahier voor Literatuurwetenschap* s'inscrit dans la continuité d'une réflexion initiée par le premier numéro de cette nouvelle série. Ce dernier portait en effet sur les pratiques de recherche en littérature générale et comparée aux Pays-Bas et en Flandre. Plus précisément, il s'était donné pour projet de discerner une dynamique scientifique propre à l'exercice de la littérature générale et comparée dans ces régions néerlandophones. Au-delà de la validation de ressemblances et de différences possibles par rapport à d'autres traditions de pensée (dont celle, limitrophe, de la francophonie), cette démarche présupposait également une conscience nécessaire de la pluralité et de l'interconnexion des pratiques au niveau international.

Au terme de ce premier parcours, les considérations de Geert Lernout, relatives à l'évolution de la littérature comparée en Flandre et aux Pays-Bas, livraient matière à une discussion fondamentale, soulevant des questions pour le moins interpellantes: la littérature comparée n'y aurait-elle survécu que sous le nom d'«études intertextuelles», selon ce vieux paradigme autrefois assorti des études d'influence et des études interartistiques? (2009: 151-152) Réduite à une peau de chagrin dans les programmes de formation, aurait-elle en réalité perdu de son aura institutionnelle, au point que l'avenir d'une tradition comparatiste, pourtant bien établie aux Pays-Bas et en Flandre, semble compromis, même si des chercheurs continuent à effectuer des travaux méritoires dans ce domaine? (2009: 156) Voilà qui invite à lancer le débat et à entrer ainsi dans le vif du sujet de ce second cahier, consacré aux nouvelles voies du comparatisme.

En 1967, la littérature comparée était définie par Claude Pichois et André-Michel Rousseau comme un «art méthodique» dont le propos était de rechercher des «liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature d'autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter» (cité d'après Maggetti 2004: 351). Si une telle définition correspond encore à une conception usuellement admise de la littérature comparée, la discipline s'est pourtant depuis lors significativement élargie et diversifiée dans une ouverture à d'autres domaines de la recherche et du savoir. Quels sont dès lors les renouvellements méthodologiques récents qui occupent la littérature comparée? Quels paradigmes critiques mobilisent les pratiques de recherche en littérature

comparée aujourd'hui ? Dans quels canevas réflexifs et épistémologiques celles-ci s'inscrivent-elles ? Et quelles perspectives s'offrent-elles à elle, avec quels bénéfices ?

Ces questionnements ont livré les prémisses d'un colloque qui s'est tenu à l'Université catholique de Louvain du 17 au 19 novembre 2008 et qui se proposait de réfléchir aux méthodes de travail et pratiques (actuelles) du comparatisme. Pour ce faire, six problématiques avaient été retenues et circonscrites comme suit :

1) L'instrument de la comparaison lui-même constitue-t-il un fondement épistémologique indispensable à la littérature comparée ? Que reste-t-il de la comparaison à la lumière des approches différentielles ? Le principe binaire constitue-t-il un corollaire nécessaire à toute comparaison ?
2) Si l'histoire du comparatisme est intrinsèquement liée à l'historiographie littéraire, la littérature comparée est-elle foncièrement tributaire de la notion d'histoire en ses différentes acceptions : historiographie, mémoire, historicité, patrimoine ?
3) La littérature comparée est-elle l'héritière d'une ou de plusieurs conceptions de l'espace, suivant un axe allant du géopolitique (États-Nations, espaces régionaux, locaux, européens, etc.) à la déterritorialisation ?
4) Si, comme on le sait, le champ de la littérature comparée s'est significativement élargi (rapports textes-image et comparatisme entre les arts, études de traductions, études postcoloniales, *cultural studies*, poétique comparée, *urban studies*, etc.), et que les objets et méthodes de la littérature comparée ont de ce fait été intrinsèquement réévalués en fonction de ces changements, selon quelles modalités la littérature comparée négocie-t-elle à présent les rapports interdisciplinaires : importation/ exportation, emprunts, adoption, appropriation, création d'espaces interdisciplinaires, etc. ?
5) Qu'en est-il du traitement des langues de la littérature : le plurilinguisme littéraire, la traduction, l'imitation, l'adaptation, la réécriture, etc. ?
6) Dans quels réseaux institutionnels la littérature comparée se déploie-t-elle ? Quelle place l'institution universitaire lui accorde-t-elle et sous quels intitulés (comparatisme, études comparées, *comparative studies*, littérature(s) comparée(s), etc.) ? Quel espace occupe-t-elle dans les programmes d'enseignement ?

Bien sûr, ces journées d'études n'ont pu réaliser cette vaste ambition initiale de mise au point. Les études rassemblées dans ce volume ne peuvent à leur tour prétendre revendiquer un *status questionis* exhaustif des études comparatistes aujourd'hui, marquant par là d'emblée les limites de notre projet. Toutefois les débats, discussions et problèmes soulevés dans ces diverses contributions témoignent, de par les paradigmes critiques qu'elles ont choisi de mobiliser, d'un certain nombre de préoccupations convergentes quant aux pratiques actuelles et au devenir de la littérature comparée : (1) une réflexion méthodologique et, plus fon-

damentalement, épistémologique sur les prémisses de la discipline qui a, depuis Pichois et Rousseau et la mise en exergue de «liens d'analogie, de parenté et d'influence», reconsidéré ses tenants et aboutissants en termes d'universaux et d'invariants et reporté son intérêt sur l'(in)comparabilité, la différence, l'altérité et la diversité; (2) une remise en cause de la notion de «littérature nationale» au profit d'une attention particulière pour les phénomènes d'acculturation dans le sens de la transversalité, mode d'investigation par excellence de la littérature comparée; (3) une préoccupation majeure, qui découle immédiatement de l'hybridation des langages (naturels et conceptuels), pour des questions de traduction et de transposition.

I.

Une réflexion sur les appellations comparatistes, leurs avatars et fondements épistémologiques et disciplinaires, constitue le point de départ des trois contributions réunies dans la première section de ce livre. Interroger, au cœur des études littéraires comparées, le principe heuristique de comparaison et de comparabilité revient immanquablement, pour Bénédicte Letellier comme pour Ute Heidmann, à réfléchir à l'incomparable et à la différence. Dans son article qui ouvre ce volume, Bénédicte Letellier expose que la comparabilité est au fond déterminée par le principe d'un juste rapport analogique ou de juste mesure et est implicitement soumise à un processus de validation binaire (comparable-incomparable). Le comparatiste en use pour discerner et délimiter des identités qui, de manière paradoxale, se trouvent alors exacerbées dans une tension radicale (trop semblable/trop différent), alors même qu'elles se présentent également à lui dans le flou de leurs intersections. Aussi Bénédicte Letellier, s'appuyant sur des considérations de Jean Bessière et sur la pensée diagrammatique de Deleuze et Guattari, propose-t-elle comme prélude à un nouveau comparatisme de penser la comparabilité selon un principe de variation graduelle, qui prendrait en compte l'indécidabilité et le flou comme catégories cognitives dans l'articulation des contextes littéraires.

La prise en compte de la dimension énonciative et contextuelle des textes littéraires appartient également aux prémisses méthodologiques des travaux comparatistes menés depuis plusieurs années par Ute Heidmann. Son étude explore le potentiel heuristique d'un type de comparaison qui renonce à l'universalisation des phénomènes littéraires et culturels en faveur d'une différenciation qui porte sur leur dimension discursive et plus précisément énonciative et textuelle. Cette contribution illustre l'apport de cette approche à l'étude des contes, domaine qui mérite un plus fort investissement de la part des comparatistes. Une comparaison différentielle, proche des langues et des textes, parvient à montrer que les contes en apparence «simples» comme *Le Petit Chaperon rouge*, *La Barbe bleue* ou *La Belle au Bois dormant* relèvent en fait d'un dialogisme interlinguistique, intertextuel et interculturel d'une complexité qui est restée largement inaperçue.

C'est en partant du rapport de la littérature et des autres discours que Christine Baron, qui s'intéresse plus spécialement à la fonction épistémologique du littéraire, constate enfin que la question des rapports entre savoir(s), connaissance, science d'une part et rhétorique, littérature d'autre part, n'a pas véritablement été posée dans un cadre comparatiste. Elle est pourtant fortement investie par des écrivains de diverses aires linguistiques qui y puisent de nouveaux thèmes. Dans la confrontation d'une démarche propre aux sciences aux usages que peuvent en faire les littératures, Christine Baron discerne un enjeu pour un comparatisme élargi. Elle circonscrit la problématique des rapports d'importation de savoirs dans un texte de fiction à trois questionnements : À quelles formes du/de savoir(s) avons-nous affaire dans la littérature ? Comment et à partir de quels modèles théoriques les récits de fiction élaborent-ils des contenus de connaissance ainsi que la forme même de leur transmission ? Et comment le récit faisant un usage particulier de théories scientifiques construit-il de manière propre, par des moyens spécifiques à l'expression littéraire, un savoir et ses procédures ?

II.

En second lieu, plusieurs recherches menées ici s'inscrivent dans une réflexion en cours des études comparatistes par rapport à leur genèse et à leur développement au XIXe siècle. Il s'agit bien de mettre à mal aujourd'hui la conception et la conscience même de l'idée de « littérature(s) nationale(s) »[1] comme des entités pleines, aux frontières bien délimitées. Pour Michel Espagne, présupposer et définir des « aires culturelles closes » donnait justement au comparatisme traditionnel « les possibilités d'en dépasser ultérieurement les spécificités grâce à des catégories abstraites » (Espagne 1999 : 36-37). Un long chemin a été parcouru depuis l'instauration d'une discipline qui comparait, par le biais de rapports génétiques ou typologiques, des objets ou éléments constitutifs d'une ou de plusieurs cultures ou littératures « nationales ».

Si ce propos semble aujourd'hui largement consensuel, car il n'est en principe plus admis de considérer une littérature comme la simple émanation collective de la psychologie ou de l'« esprit » d'un « peuple », la contribution de Philippe Beck montre à quel point la construction des images littéraires s'est bien faite selon ce credo. Beck s'inscrit ainsi dans la tradition de l'imagologie comparée, tout en plaidant pour une concertation de celle-ci avec les domaines de la psychologie sociale et de la psychologie cognitive, dont elle n'a pas, à son sens, suffisamment tenu compte jusqu'à présent. À cela s'ajoute que la notion de littérature nationale, fortement sujette à caution sur le plan réflexif et théorique, revêt toutefois encore une

1. « Das Interesse an der Komparatistik steht im Zusammenhang mit einem heutzutage veränderten, international ausgerichteten Literaturverständnis, mit dem auch eine andere Einschätzung der « Nationalliteraturen » einhergeht » (Corbineau-Hoffmann 2004 : 10).

fonction patrimoniale et structurante à bien des endroits, par exemple institutionnels (dans les programmes d'enseignement notamment). À cet égard, les avancées menées en littérature comparée mettent le doigt sur des difficultés réelles qui concernent nos pratiques et invitent à dépasser les clivages nationaux et linguistiques.

Cette évolution du comparatisme va aujourd'hui de pair avec une réflexion historiographique plus générale sur l'histoire littéraire. Ainsi Alain Vaillant voit-il dans «l'élaboration d'histoires littéraires nationales» une «contribution fondamentale au processus global qui a mené à l'affirmation des diverses entités européennes et, pour beaucoup d'entre elles, à la constitution d'États indépendants» (Vaillant 2010: 40-41). Or peut-on raconter l'histoire littéraire sur un autre mode que celui des cadres nationaux? Un simple aperçu bibliographique suffit à se rendre compte de la difficulté d'échapper au modèle traditionnel de l'édification d'une culture de référence par le biais d'une langue, et ce en particulier en ce qui concerne les «grandes nations». Peu de publications[2] vont dans le sens d'une plus grande transversalité et d'une dimension intégrative qui compléterait à la fois la perspective «nationale» et la visée (souvent) encyclopédique de tels ouvrages. Dans une large mesure, l'historiographie littéraire reste encore tributaire du modèle qui a soutenu et justifié la construction des nations.

L'évolution actuelle des méthodes du comparatisme ne manque pas de mettre l'historiographie littéraire au défi d'un nécessaire décloisonnement et d'un changement de perspective. L'approche des transferts culturels, théorisée par Michel Espagne, a ainsi trouvé divers échos dans ce volume: le souci de vouloir «penser les métissages» par exemple, l'histoire des traductions, ou encore la thèse selon laquelle «[l]e comparatisme oppose des groupes sociaux au lieu de mettre l'accent sur les mécanismes d'acculturation» (Espagne 1999: 39-40).

Dans sa contribution, Mireille Rosello s'intéresse à la confrontation entre diverses pratiques multilingues suite aux formes de voyage mais également de déplacement de population consécutifs à des conflits réels ou latents dans l'Europe d'aujourd'hui. Au travers de deux films, la rencontre interculturelle est examinée sous l'angle des difficultés liées au multilinguisme et des paradoxes de sa représentation. Suivant une mise en symbole artificielle et uniformisante du voyage comme vecteur d'«harmonie interculturelle», Rosello démontre que le plurilinguisme, sous ses couverts idéalistes, peut ne pas dépasser la simple juxtaposition de monolinguismes. À l'inverse il peut se déployer, contre toute attente, entre des personnages évoluant en apparence au sein d'une seule et même langue européenne: si celle-ci permet d'imaginer que son pouvoir universalisant mènerait par principe à l'harmonisation, elle peut en réalité générer un espace d'échan-

2. Citons notamment, en langue française et sans souci d'exhaustivité, Benoît-Dusausoy & Fontaine 1992 ou Didier 1998, et bien entendu la remarquable série *A Comparative History of Literatures in European Languages* (Amsterdam: John Benjamins) soutenue par l'Association Internationale de Littérature Comparée, toujours en cours.

ge conflictuel, à cause des conventions arbitraires d'une culture ou d'une classe sociale à une autre et de formes d'eurocentrisme.

L'expérience de l'acculturation était déjà celle des migrants belges en France à l'époque d'intensifs déplacements de main d'œuvre dans cette région frontalière, entre 1850 et 1914. Lieven D'hulst et Elien Declercq donnent une analyse discursive des chansons de migrants, qui réagissent sur le mode parodique au processus d'assimilation souhaité par les autorités françaises, tout en constituant des tentatives originales d'hybridation des répertoires existants. Les auteurs se rattachent pour ce faire au concept «d'entre-deux» de Turgeon, un «processus de dépassement et de régénération» engendré par des contacts interculturels (Turgeon 1998: 18). Ils plaident également pour une démarche intégrée des procédures de transfert et de traduction, et proposent plus précisément «d'aligner l'analyse des procédures de transfert sur celle qui a été mise au point naguère pour les traductions au sein des études descriptives de traduction.»

À partir de l'étude de cas de la revue internationaliste *L'Art libre* (1919-1922), dirigée et animée par l'intellectuel belge Paul Colin dans l'immédiat après-guerre, et dans le contexte historique du mouvement «Clarté», Bibiane Fréché établit pour sa part un lien entre la théorie des transferts et celle des réseaux, dans la tradition des recherches sociologiques consécutives aux travaux de Pierre Bourdieu. Elle relaie le souci de recherches actuelles (notamment du réseau ESSE) en quête d'un modèle explicatif qui puisse combiner les notions de champ littéraire national et d'espace littéraire européen. Via l'exemple de *L'Art libre*, revue incluant de nombreuses chroniques étrangères, Fréché – qui se concentre en particulier sur la présence anglo-saxonne, peu étudiée jusqu'ici – s'attelle à interroger les fonctionnalités des mécanismes de réception critique comparée, mettant au jour un réseau de relations dépassant les systèmes binaires de réception.

Enfin, Hubert Roland a également recours aux mécanismes du transfert et à leurs fonctions de subversion et de légitimation, dans le cadre de l'histoire du concept du «réalisme magique», catégorie qui s'exporta d'Europe vers l'Amérique latine, et ce dans le sens d'une appropriation originale et d'un «malentendu productif». Suite aux trop nombreux avatars de l'appellation du réalisme magique, Roland explique les raisons qui le mènent à renoncer à l'usage d'une catégorie unique transversale comme outil pour une historiographie comparée de la littérature. En revanche, dans le sens des dernières recherches, il explique en quoi une catégorie plus souple d'un réalisme magique conçu comme *mode of writing* peut s'avérer très utile comme instrument d'analyse de la littérature contemporaine, en particulier en ce qui concerne la configuration de l'espace, une conscience particulière du temps et les questions de focalisation.

III.

Suivant cette prise de conscience croissante d'un espace démultiplié de rencontre des langues et cultures, qui ne répond plus à la logique de l'État-nation, la troisième partie de ce volume a pour objet l'importance de la traduction dont il revient plus que jamais au comparatisme de se préoccuper à l'avenir.[3] Les présupposés conceptuels formant les bases de travail de la recherche dans les différentes traditions nationales et linguistiques relèvent directement de cette problématique. Le terme «poétique» par exemple, s'il peut sembler facilement «traductible» et transparent d'un champ linguistique à un autre (*poëtica* en néerlandais, *poetics* en anglais, *Poetik* en allemand, pour ne situer que trois grandes traditions limitrophes au cadre belge dans le domaine de la littérature et de la pensée) n'est pas si facilement transférable. Dans leur contribution, Stéphanie Vanasten, Pieter Verstraeten et Dirk de Geest mettent en évidence que les termes poétique et *poëtica*, loin d'être correspondants, recouvrent pour un chercheur francophone et néerlandophone des paradigmes de recherche différents, de sorte qu'on ne peut se fier à leur homonymie de surface pour construire un dialogue commun. En guise d'illustration, ils entreprennent de tracer les contours d'une telle interrogation poétique non pas, comme il est d'usage traditionnellement, pour des textes d'auteurs, mais pour l'étude d'une revue littéraire à visée internationale comme le périodique néerlandophone *Randstad* par exemple.

Un autre cas de figure concerne la traduction de textes de penseurs consacrés dans leur domaine linguistique d'origine. Si la vocation première d'une telle traduction est de transmettre leur pensée et de favoriser leur discussion par une base de travail partagée, Jean-Jacques Lecercle démontre, à partir des traductions existantes de Gilles Deleuze et d'Alain Badiou en anglais, quel découpage la traduction et par voie de conséquence la figuration linguistique d'une pensée opère dans l'héritage de celle-ci. On ne peut bien sûr favoriser un travail herméneutique adéquat sans être conscient de la nature des sources à partir desquelles on travaille et de leur ancrage dans un champ linguistique et national distinct.

Margherita Romengo centre résolument sa réflexion sur la pratique de la traduction littéraire comme objet de la littérature comparée. L'envisageant comme exercice très ancien, en contiguïté et complémentarité avec ceux de l'adaptation et de la réécriture, elle entreprend de la concevoir comme *di-scrittura*, terme emprunté aux théoriciens de l'adaptation pour désigner des opérations textuelles comme «la soustraction ou l'addition, la réduction ou l'amplification, la variation ou le déplacement, etc.». La transposition du concept depuis le discours sur l'adaptation dans le champ de la traduction d'auteurs permet, selon Romengo, un éclairage original sur les enjeux et la portée de la méthode du comparatisme différentiel prônée par Ute Heidmann.

3. «A new comparative literature seeks to be the name of language worlds characterized by linguistic multiplicity and phantom inter-nations» (Apter 2006: 244-245).

Sur un autre plan de la traduction à présent, Márcia Arbex s'attache enfin à cerner un espace interdisciplinaire, qui, au sein de la littérature comparée, puisse accueillir l'étude d'objets hybrides ou mixtes, relevant aussi bien du texte que de l'image. Dans son approche de la transposition intersémiotique dans la littérature et la peinture franco-brésiliennes du XXe siècle, elle met en exergue comment ce genres d'études en intermédialité est amené, face à une «hétérogénéité d'œuvres où le lisible et le visible se combinent» et génèrent une pluralité de savoirs, à redynamiser le débat ancien sur les parallèles entre les arts. Au fil de son parcours entre le Brésil et la France dans le champ de l'art contemporain, Arbex examine diverses modalités de ce rapport allant de la transmédialité à la réécriture et la transcréation, s'appuyant notamment sur les recherches en théorie de la traduction. Ce faisant, elle rappelle combien la diversité et l'actualité des pratiques artistiques invitent à renouveler la réflexion comparatiste et à redéfinir en permanence les méthodes d'analyse.

Pour Jean Bessière, que Bénédicte Letellier cite dans ce volume, la validité de la littérature comparée tient dans «son pouvoir contextualisant» et dans la «coordination la plus large des études littéraires». La dynamique d'un tel projet s'est incarnée dans l'exploration et le partage d'un savoir commun, puisque le colloque qui a présidé à l'élaboration de ce volume fut avant tout le fruit d'une organisation collective, portée par le comité de la Société Belge de Littérature Générale et Comparée (SBLGC) en collaboration avec la *Vereniging voor Algemene Literatuurwetenschap* (VAL). Si nous avons pu accueillir à Louvain-la-Neuve de nombreux contribuants pour perpétuer une tradition comparatiste établie de longue date en Belgique, en lui donnant notamment une forte dimension internationale, ce fut grâce au soutien exemplaire des collègues de ce comité, que nous souhaitons remercier individuellement: Michel Delville (Université de Liège, président de la SBLGC) et Anneleen Masschelein (Katholieke Universiteit Leuven – co-présidente du VAL); Anke Bosse (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur – FUNDP), Laurence Brogniez (FUNDP; aujourd'hui Université Libre de Bruxelles), Christophe Den Tandt (Université Libre de Bruxelles), Lieven D'hulst (Katholieke Universiteit Leuven – Campus Kortrijk), Bart Keunen (Universiteit Gent), Reine Meylaerts (KUL), Paul Pelckmans (Universiteit Antwerpen).

Toutes les institutions mentionnées ici ont également participé au soutien financier du colloque, qu'elles en soient vivement remerciées, de même que le Fonds National de la Recherche Scientifique belge (F.R.S.-FNRS), qui a porté le plus grand poids de cette organisation, sans oublier bien entendu nos universités d'affiliation et partenaires, l'Université catholique de Louvain et les Facultés universitaires Saint-Louis (FUSL) de Bruxelles. Que les Doyens respectifs de nos Facultés au moment du colloque, Heinz Bouillon et Laurent Van Eynde, soient également remerciés pour leur soutien. Nous sommes finalement très reconnaissants aux responsables du VAL, Sascha Bru et Anneleen Masschelein, d'avoir accueilli ce volume dans la collection des *Cahiers voor Literatuurwetenschap*, qui

fait ainsi honneur à notre travail et renforce les liens existant entre la SBLGC et le VAL. Que les peer-*reviewers* qui ont contribué à améliorer la qualité des contributions de ce volume soient ici également vivement remerciés. Enfin, notre reconnaissance s'adresse particulièrement à tous les collègues, belges et étrangers, qui ont nourri la réflexion de ces journées et contribué au débat sur les fondements, l'histoire, le champ, les frontières et les méthodes du comparatisme littéraire aujourd'hui.

Bibliographie

Apter, E. *The Translation Zone. A new comparative literature*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2006.

Benoit-Dusausoy, A. & Fontaine, G. (dir.). *Lettres européennes. Histoire de la littérature européenne*. Paris: Hachette, 1992 [2e éd. sous forme de manuel, De Boeck, 2007].

Brunel, P., Pichois, C., Rousseau, A.-M. *Qu'est-ce que la littérature comparée?* (2e édition). Paris: Armand Colin, 2006 [1996].

Corbineau-Hoffmann, A. *Einführung in die Komparatistik* (2., überarbeitete und erweiterte Auflage). Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004.

Didier, B. (dir.) *Précis de littérature européenne*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

Espagne, M. *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

Lernout, G. «Vergelijkende literatuurwetenschap in België en Nederland», in: Bru, S. & Masschelein, A. (reds), *Tijding en Tendens. Literatuurwetenschap in de Nederlanden.* Gent: Academia Press («Gingko»), *Cahier voor literatuurwetenschap* 1, 2009, 149-157.

Maggetti, D. «Littérature comparée», in: Aron, P., Saint-Jacques, D. & Viala, A. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004 [«Quadrige», 2002], 351-353.

Turgeon, L. *Les entre-lieux de la culture*. Paris: L'Harmattan, 1998.

Vaillant, A. *L'histoire littéraire*. Paris: Armand Colin, 2010.

I.

Comparaison, (in)comparabilité, épistémologie

Penser l'incomparable

Bénédicte Letellier
Université de La Réunion

Mon titre est une invitation à réfléchir ensemble sur la comparabilité et plus exactement sur l'incomparable. Il ne s'agit pas, comme le propose l'ouvrage de Marcel Détienne, de «comparer l'incomparable» mais d'interroger le contenu et la pertinence de ce terme. L'incomparable est un terme peu utilisé dans les réflexions théoriques des comparatistes. Cela se comprend fort bien si, du reste, nous le concevons comme un au-delà ou un en-deçà des limites du comparatisme. De fait, on observe que tout comparatiste se garde bien de comparer l'incomparable. Et, s'il se risque dans cette entreprise, tel M. Détienne, il en vient tôt ou tard à démontrer que ses objets d'étude ne sont qu'a priori incomparables. En lisant le récent ouvrage de Daniel-Henri Pageaux, j'ai relevé une phrase qui énonce clairement une pensée implicite dans la pratique et la théorie du comparatisme et à partir de laquelle je vous propose de rebondir. «Bien entendu il faut comparer ce qui est comparable» (Pageaux 2008: 72). Pour commencer, j'aimerais donc que l'on s'interroge sur ce «bien entendu» et sur l'expression «comparer le comparable».

Le «bien entendu» renvoie à un consensus qu'il ne semble même pas nécessaire de remettre en question tant il relèverait du bon sens et de l'évidence. Aussi l'auteur en rappelle-t-il le contenu par un pléonasme «comparer le comparable», pléonasme du type «monter en haut». Cependant, si l'on s'accorde à ne comparer que ce qu'il est possible de comparer, tout ce possible reste à déterminer et à circonscrire. De même, si l'on admet que ne sont comparables que les objets qui laissent apparaître un rapport d'analogie(s), tel serait le sous-entendu paradoxal du «bien entendu», il reste à déterminer les limites de cette condition de possibilité. Au fond, «comparer le comparable» se présente comme un programme d'application qui justifie et légitime une pratique raisonnable et raisonnée de la comparaison mais qui ne permet pas de fixer les frontières de la discipline, alors que précisément cette conception exclusive suppose des impossibles et des incomparables. Pour le dire autrement, cette conception de la comparaison repose sur un principe implicite de validation binaire, comparable-incomparable, qui paradoxalement présente des frontières floues (entendues comme évidentes) dès lors qu'on s'interroge sur leur existence ou sur la délimitation des opposés.

Pour évoquer les limites de la pensée, Pierre Legendre reprend la métaphore «grinçante» de Wittgenstein commentée par Heidegger, laquelle me semble tout autant signifiante pour illustrer une certaine conception de la comparaison:

> La difficulté dans laquelle se trouve la pensée est semblable à celle d'un homme qui est dans une chambre d'où il voudrait sortir. D'abord, il essaye la fenêtre mais elle est trop haute.

> Puis il essaye la cheminée mais elle est trop étroite. Il n'aurait pourtant qu'à se retourner pour voir que la porte n'a jamais cessé d'être ouverte. (Legendre 2006: 191)

Comparer l'incomparable reviendrait à sortir par les issues «trop» hautes ou «trop» étroites tandis que «comparer le comparable», ce serait voir et passer par cette porte ouverte. Certes, il y a un effet exaltant à chercher la porte ouverte à laquelle personne n'avait pensé. Mais, d'un point de vue méthodologique, la pratique consiste à enfoncer une porte ouverte, pour ne pas dire à comparer le comparable.

La comparabilité

Toutefois, la comparabilité telle qu'elle est envisagée dans cette formule n'est pas pensée à partir d'un espace mais bien à partir d'un principe. En outre, comme le souligne D. H. Pageaux, le comparable exige que l'écart différentiel ne soit ni trop grand ni trop petit. Dit autrement, le comparable correspondrait à un juste rapport analogique ou bien encore à une juste mesure. Si je reprends la métaphore de la chambre, le comparable se mesure aux ouvertures qui ne présentent aucun extrême, c'est-à-dire une ouverture ni trop haute ni trop étroite.

Ainsi certains comparatistes se retournent et passent par la porte ouverte: ils ont alors repoussé les frontières du comparatisme. Au fond, ils proposent un ensemble d'analogies plus vaste tout en s'appuyant sur la pensée d'une juste mesure.

Dans cette perspective, l'évolution du comparatisme pourrait aussi bien se décrire à partir des définitions de l'universel (Julien, 2008).[1] En effet, la redéfinition de cette notion a bien souvent permis de résoudre soit une limitation logique soit un paradoxe tout en conservant un programme bien précis: «le rassemblement comme prélude à la ressemblance» (D. H. Pageaux 2008: 11), un prélude au juste écart différentiel.

L'universel est alors le résultat d'un jeu d'inclusion-exclusion dont les règles sont fixées à partir d'un principe analogique ou de bivalence. Dans le cas de l'inclusion, on constate qu'il ne s'agit que d'un changement d'échelle allant de l'un au multiple. Or le changement d'échelle permet tout au plus d'agrandir la chambre mais non pas de changer le principe d'ouverture. En somme, l'écart différentiel consiste à concilier différence et ressemblance par le biais d'un principe de bivalence qui valide ou non la justesse de la mesure; c'est accepter qu'une frontière puisse simultanément être déterminée et indéterminée ou bien encore qu'une porte soit ouverte et fermée. De ce point de vue, cette conciliation est paradoxalement une violation du principe de bivalence. Dès lors, cette pensée de

1. Dans cet ouvrage, l'auteur propose de penser «le commun de l'intelligible» après avoir rappelé les définitions de l'universel, de l'uniforme et du commun.

la juste mesure interroge, en retour et de manière inévitable, les notions d'identité et de frontière pour tenter de résoudre ce paradoxe.

Le comparatisme a effectivement trouvé sa plus grande légitimité dans le pouvoir même de discerner des identités, fussent-elles singulière, universelle ou autre. L'enjeu de délimitations et de déterminations de ces identités est sans doute ce qui constitue le savoir du comparatiste. Ce dernier fait preuve de discernement, posture qui lui permet de réaliser, initier ou renouveler un dialogue interculturel. Toutefois, cette reconnaissance mutuelle des identités révèle des littératures qui se mêlent à partir d'une pluralité, ou des intersections qu'il est parfois difficile de déterminer avec précision. Phénomène d'altération, d'hybridation qui se répète dans l'histoire des littératures et qui manifeste clairement l'existence de frontières floues. Aussi cet enjeu est-il d'autant plus problématique que la frontière n'est jamais véritablement déterminée voire définie, bien que cette notion soit envisagée comme un outil déterminant du savoir comparatiste.

Si d'aucuns font le constat d'une crise de la littérature comparée, d'autres s'interrogent sur le phénomène de la mondialisation pour l'expliquer car il impose une révision des modèles. D'où la question de Didier Coste, par exemple:

> Qu'est-ce qui, de la littérature comparée, est le plus affecté ou menacé par la mondialisation? Est-ce la littérature, est-ce la comparabilité, est-ce encore le terme effacé du syntagme (disons «étude», soit, entre autres: description, interprétation, histoire, science)?

En effet, ce phénomène remet notamment en question les frontières et un certain degré de voisinage. Ainsi, la comparabilité peut-elle se lire selon les changements d'échelle observés dans l'étude des relations dites «interculturelles». Toutefois, on ne saurait tôt ou tard s'approprier une trop grande différence ou s'avoisiner d'une altérité radicale sans se confronter à l'incomparable. Dès lors, on peut être tenté de dire que le comparable se construit à partir de frontières et de voisinages convergents mais flous.

Avant d'aborder l'incomparable, résumons: la comparabilité garantit une juste mesure, une objectivité, une validité scientifique, qui se constitue comme une limite tacite de la pensée et de la pratique comparatistes. Cette limite, que la discipline s'est fixée intuitivement, est à bien des égards rassurante (puisqu'elle préserve l'idée d'identité et de propriété). En cela, elle rappelle très exactement le modus des latins. C'est la limite convenable défendue par Horace: *Est modus in rebus* (Horace: Livre I, vers 160) ou le *modus ponens* qui décrit un raisonnement logique, une limitation logique et que l'on retrouve dans la théorie des ensembles. Limitation logique ou juste mesure sont des moyens efficaces pour ne pas fonder une pensée sur des cas limites, sur des extrêmes, pour ne pas dire des incomparables.

Pourtant, il existe des extrêmes que la théorie littéraire, du moins la critique, a rendu lisibles à partir du principe de la juste mesure. Ce sont des objets d'étude qui se caractérisent par une altérité radicale. Je prendrai trois exemples de discours

littéraires (scientifiques ou fictifs) : l'exotisme, la philologie et l'orientalisme. Je montrerai qu'ils présentent des paradoxes dès lors qu'ils se fondent sur un principe de bivalence et une pensée de la juste mesure.

1. L'exotisme, comme le note D. H. Pageaux (2008 : 75-85), offre deux types de regard sur l'autre : d'une part, la différence est transitive, d'autre part elle est radicalisée. Le premier renvoie notamment à l'exotisme tel que le définit Victor Segalen, à savoir comme « le pouvoir de concevoir l'autre » et qui suppose « le sentiment du Divers ». Le second, que je retiendrai pour l'analyse, renvoie à un exotisme dont la distance avec l'autre n'est pas véritablement parcourue. D. H. Pageaux relève trois principes pour le déterminer : la fragmentation (qui naît d'une valorisation arbitraire d'éléments significatifs), la théâtralisation (qui fait sens à partir d'une scène déréalisante où l'autre est exhibé) et la féminisation de la culture. Disons pour ce dernier principe, qu'il éveille une fascination pour l'autre (attraction-répulsion) à partir de laquelle se dessine un enjeu identitaire.

2. Le texte antique révèle des regards sensiblement identiques lorsqu'il devient l'objet d'étude des théoriciens de la littérature ou des philologues. Je m'appuie pour le montrer sur un article de Sophie Rabau. Ce type de texte peut être considéré soit comme un document archéologique soit comme un objet esthétique. Dans les deux cas, se pose la question de la distance temporelle et spatiale entre le texte et son interprète. Nous pourrions reprendre les trois grands principes qui définissent « l'effet exotique » (Pageaux 2008 : 75) pour les appliquer aux lectures philologiques du texte antique avec cependant quelques nuances terminologiques. En effet, d'une part, S. Rabau rappelle que, pour le philologue, « le texte n'est que le fragment d'un tout qu'il convient de reconstituer ». Puis elle montre que le philologue peut par « abduction créatrice » reporter la difficulté herméneutique. Trois types de fictions philologiques (fiction d'auteur, du contexte et du texte) permettent ainsi d'approcher le texte antique. Enfin, même s'il ne s'agit pas à proprement parler de féminisation du texte, le texte antique éveille une fascination de la source à partir de laquelle l'identité se définit en termes d'autorité et de filiation.

Dans un cas, l'exotisme exhibe une valorisation de l'altérité ; dans l'autre, la philologie la canonise. La fascination pour l'inconnu ou l'autorité du modèle radicalisent la différence à tel point qu'elles instaurent une distance spatiale ou temporelle qui est elle-même un obstacle à l'étude. Au fond, ces deux discours présentent un paradoxe que S. Rabau formule en ces termes pour le discours théorique face à un texte antique : « Comment la théorie littéraire peut-elle réduire l'écart tout en préservant l'origine ? » (Rabau 1999 : 278) Que le discours soit théorique ou fictif, il s'agit là d'un même paradoxe d'autant plus lisible que les cas sont limites. Le constat d'un discours fictif propre à la théorie, constat auquel nous amène la réflexion de S. Rabau, ou le recours à une représentation fictive de l'altérité me semblent être étroitement liés à cette pensée de la juste mesure. La lecture du texte antique ou l'effet exotique trahissent bien la volonté de réduire l'écart. Cette ambivalence de l'altérité à la fois radicale et réductible a deux avantages :

d'une part, de superposer deux regards: le général et le particulier, l'objectivité et la subjectivité; d'autre part, de pouvoir rendre compte de la valeur de vérité des énoncés tout en préservant une certaine relativité du paradigme initial. Mais elle ne permet pas de sortir de l'impasse théorique.

3. Pour mieux le comprendre, prenons l'exemple de l'orientalisme qui n'est qu'une forme de l'effet exotique dans le discours critique. Le discours d'Edward Saïd vise à mettre au jour cette fiction de l'autre élaborée par les Orientalistes européens. Pour démontrer que l'orientalisme est un cas limite et paradoxal de la juste mesure, il se propose de l'analyser de son point de vue, de l'expérience personnelle d'un Palestinien arabe en Occident. Dans son introduction, il résume sa réalité à trois aspects qui rappellent les trois principes énoncés par D. H. Pageaux ou les trois attitudes mises en question par S. Rabau: l'auteur ne pouvant être exhaustif s'attache à quelques textes considérés comme des fragments du tout orientaliste. Il distingue le savoir pur du savoir politique afin de montrer l'élaboration d'une certaine représentation de l'Orient par l'Occident. Fiction ou théâtralisation par rapport à laquelle il est d'autant mieux placé, dit-il, pour en examiner la valeur de vérité puisque sa dimension personnelle le place d'autorité dans un juste milieu. Mais si le discours orientaliste, soumis au principe de bivalence, s'avère être une fausse représentation de l'autre, le discours d'E. Saïd sur l'orientalisme ne fait que re-dessiner une pensée de la juste mesure. Sa réalité, en tant que posture de la pensée, n'échappe donc pas au paradoxe: il montre que l'orientalisme est «un système de fictions idéologiques» (Saïd 1980: 346) mais sa réflexion, conclut-il lui-même, ne présente pas vraiment d'arguments «pour quelque chose de positif» (350). Et, pour finir, il pose une question ouverte qui réaffirme le souci d'une pensée de la juste mesure fondée sur un principe de validation bivalente: «Comment les idées acquièrent-elles de l'autorité, de la «normalité» et même le statut de vérité 'naturelle'?» (351).

En somme, l'exotisme, la philologie ou l'orientalisme proposent des traductions de l'autre qui visent à dire simultanément le proche et le lointain, la ressemblance et la différence. Pour le dire autrement, le comparable, à savoir le ni trop semblable ni trop différent, se construit par des équivalences dont S. Rabau, dans le cas de la théorie littéraire face aux textes antiques, nous aura convaincu qu'elles participent d'une légitimité fictive et d'un paradoxe qui consiste à remettre en question la pensée qui le crée (celle de la juste mesure). Ces fictions apparaissent comme des solutions au paradoxe soulevé.

Certes ces démarches sont comparatistes dans la mesure où l'autre est placé au centre du discours. Mais je ferai deux remarques suite à ce que je viens de dire qui me permettront d'approfondir cette réflexion sur l'incomparable.

1. Cette centralité est précaire et fragile car l'autre s'avère un référent plus ou moins fictif destiné pour finir à la définition positive de soi, donc à une opération d'inclusion ou d'exclusion dans un paradigme où l'autre détermine les frontières du même selon le jeu du centre et de la périphérie. Cela explique notamment les problèmes idéologiques et politiques fort bien soulevés par E. Saïd. Il s'agirait

donc avant tout, comme le concluent S. Rabau et E. Saïd dans leur domaine respectif, de prendre conscience de la fiction de l'autre. Toutefois cette mise au jour des fausses représentations est elle-même soumise à l'empire du vrai ou du faux.[2] Si la démarche du comparatiste consiste à valider la véridicité des énoncés et des représentations qui les accompagnent, cette approche n'échappe pas vraiment à la possibilité d'être tôt ou tard, ici ou ailleurs, fausse par le principe même de la relativité des points de vue. L'aveuglement dénoncé naît précisément d'un ensemble de postulats qui impose une certaine position et un programme qui ne sera jamais qu'un programme de révision. Dans le meilleur des cas, ces analyses se terminent par une mise en question et le plus souvent par un modus consensuel, un compromis, une révision des limites de l'altérité comparable. Mais le consensus n'en repose pas moins sur un paradoxe: la possibilité de valider le comparable selon une délimitation comparable-incomparable déterminée de manière évidente et le constat de frontières floues qui remettent en question le principe de bivalence.

2. La représentation de l'altérité suppose de savoir quelles sont les limites à partir desquelles le prédicat «autre» peut s'appliquer. Qui est l'autre? Ou, à quoi renvoie le même? Quelle est la frontière qui me permet de dire que je ne suis pas l'autre? Comment discerner dans un texte la part de l'autre et celle du même? Comme le dit Pierre Brunel, «un texte n'est pas toujours pur. Il charrie des éléments étrangers. Cette présence constitue le fait comparatiste.» (Brunel 1989: 29). On admettra que le passage du moi à l'autre révèle des frontières floues et qu'il est impossible de définir exactement l'extension du prédicat autre dans un texte.

La réflexion que propose Pascal Ludwig dans son article «Concepts vagues et frontières floues» paru dans un numéro spécial de *Pour la science* consacré aux «Frontières floues», est, à cet égard, très éclairante. Elle me permettra d'envisager la comparabilité non plus sous le seul angle de l'opposition comparable-incomparable.

L'auteur prend l'exemple d'un paradoxe sorite, à savoir celui du tas de sable énoncé par Eubulide de Milet (disciple d'Euclide). Je reprends ici son résumé: «Si l'on considère qu'un grain ne fait pas un tas, et que l'adjonction d'un grain ne suffit pas à transformer en tas de sable quelque chose qui au départ n'est pas un tas de sable – il est évident par exemple qu'il ne suffit pas d'ajouter un grain à deux grains pour faire un tas –, on doit pouvoir conclure logiquement que 100 000 grains de sable ne constituent pas un tas». Conclusion absurde. En effet, l'argument repose sur le principe du *modus ponens* (si P est vérifié alors Q l'est aussi). Mais, dans ce cas précis, «le modus ponens ne conserve pas le degré de vérité de la prémisse». Or, comme l'observe P. Ludwig, «parler de degré de vérité d'une

2. On se reportera, par exemple, à la conclusion de S. Rabau. Face à un énoncé dont la *valeur de vérité* est indécidable et qui glisse dans le fictif, elle propose, «dans une optique plus proche de celle de Pavel, d'interroger la valeur de vérité des mondes possibles ainsi créés. Il se poserait alors la question de la création par le critique d'un monde possible dont la valeur de vérité se mesurerait à l'aune de sa compatibilité non avec le monde actuel mais avec le monde possible de l'œuvre.» (1999: 284)

proposition revient évidemment à abandonner définitivement le principe de bivalence».

Ainsi, cette logique nous invite-t-elle à lire nos trois exemples non pas tant comme un discours fictif sur l'autre (soit une représentation fausse) mais à partir d'un certain degré de vérité sur cet autre. Si P est l'Orient, le texte antique ou l'autre, alors Q est l'orientalisme, la fiction philologique ou l'exotisme, avec un degré de vérité moindre sur cet autre. La proposition Q ne conserve pas le degré de vérité de P. Au fond, les prédicats vagues s'appliquent à un certain degré car «un prédicat vague a des frontières floues».

Aussi pour échapper au paradoxe du principe de bivalence, la comparabilité peut-elle être pensée à partir de frontières floues selon un principe de variation graduelle. Les cas dits limites dans une pensée de la juste mesure seraient, dans une pensée du continu plus ou moins applicables à une représentation vraie. Dès lors les termes comparable et incomparable n'ont de sens que dans la perspective d'une logique classique.

L'incomparable, «lieu de terreur», pour reprendre les mots conclusifs d'Emilienne Baneth-Nouailhetas dans son article «Comment ne pas comparer?»[3], ou forme excessive de la comparaison, a l'avantage de mettre au jour les limites logiques et les impasses d'une certaine pratique et d'une certaine pensée du comparatisme. Mais pas seulement. Si l'incomparable n'est plus déterminé par la valeur de vérité d'une juste mesure, il n'est alors plus soumis à un impératif d'équivalence ou de ressemblance. La littérature comparée gagne une nouvelle légitimité si elle ne se limite plus seulement à traduire l'autre par des équivalences.

On peut alors reprendre les constats exposés par Jean Bessière dans son discours de président sortant de l'AILC de 2002 et dire que la littérature comparée peut trouver une légitimité non pas uniquement dans la prise de conscience d'une fiction (ou de fausses représentations) mais surtout dans l'indécidabilité[4] qu'elle met au jour par son pouvoir contextualisant. J. Bessière fait le constat d'un savoir commun constamment révisable: «Ainsi, dit-il, le jeu des limites de la littérature ne cesse aujourd'hui de varier et de se recomposer largement». Pour éviter les «fausses généralisations», les «réifications de la globalisation» ou celles de la différence, il propose quelques pistes de réflexion méthodologique qui, à mon sens, exigent une reconsidération de la comparabilité telle que je viens de l'évoquer.

> Il ne s'agit pas de valider la littérature comparée par un positivisme, ni de la récuser parce qu'elle ne peut pas revenir à des objets de manière aussi stricte qu'une étude littéraire plus

3. Baneth-Nouailhetas, Emilienne et Joubert, Claire (2006: 17-24).
4. Le terme est repris en clin d'œil à une critique de Jacques Derrida adressée à la littérature comparée. Selon lui, la littérature comparée est une discipline incertaine. Pour Jean Bessière (2006), «il vaut cependant la peine de reprendre les notions d'incertain et d'indécidable. La littérature comparée est incertaine si elle s'attache à réifier ses objets, ses méthodes, parce qu'elle manque alors le jeu des limites des littératures et des intersections des domaines cognitifs. La littérature est indécidable, non pas au sens où la déconstruction entend le terme, mais au sens où la littérature comparée sait qu'elle ne peut pas construire des modèles validables des littératures et des cultures».

> locale. Il s'agit de la valider par son pouvoir contextualisant et par la coordination la plus large des études littéraires qu'elle implique en conséquence. Je donne de ce que je viens de dire une formulation plus large: faire que chaque modèle critique permette de lire le plus grand nombre de contextes littéraires; faire que les divers contextes constituent une interrogation du savoir commun. *Faire que nos modèles critiques, qui résultent de ce mouvement, nous permettent, par inférence, de dégager de nouveaux contextes – les plus étendus possibles.*[5]

Cela revient, me semble-t-il, d'une part à concevoir la comparabilité comme une dynamique ou une mobilité potentielle du geste critique et d'autre part à attribuer une nouvelle fonction critique à la littérature comparée: soit, pour reprendre la formulation de J. Bessière, «dessiner l'articulation des contextes littéraires [...] de telle manière que ces limites soient usuellement lisibles et sans que soit faite une réification de la globalisation ni une réification de la différence». De ce point de vue, la reconnaissance d'une indécidabilité «qui ne cesse de relancer le constat de l'intersection des contextes cognitifs» est le prélude fondamental à la pratique d'une nouvelle voie du comparatisme. Si la littérature comparée peut rendre lisible et compréhensible les frontières floues et le jeu des limites entre les littératures, il serait alors nécessaire d'abandonner la pensée d'une juste mesure afin de mettre en relation voire en tension le trop semblable et/ou le trop différent, afin d'explorer l'articulation possible de ces objets selon un contexte le plus large possible.

Usage du flou dans la critique arabe

Pour illustrer ma réflexion, je prendrai un exemple: le fantastique. Pour une raison très simple: il est extrêmement spécifique aux littératures européennes. Dès lors qu'il est soumis à un contexte arabe et comparé à des fictions arabes, il amène à penser ce que Roger Bozzetto a pu constater devant les productions de l'imaginaire littéraire latino-américain, à savoir que «cette littérature, dont nous avons l'intuition qu'elle renvoie bien à quelque chose de semblable à ce que nous nommons ici le 'fantastique' ou le 'merveilleux', est si singulière que notre faculté d'appréhension – pour parler comme Kant – se heurte à la réalité des textes, et rend malaisée, sinon illusoire, une tentative de situer ces récits dans des catégories classiques de la critique occidentale» (Bozzetto 1998: 93). Cela pour dire que les textes arabes offrent un imaginaire très différent, voire trop différent. Rappelons que, loin de revendiquer un genre littéraire plus ou moins semblable au fantastique européen, comme l'a fait la critique latino-américaine, la critique arabe cultive un certain flou générique pour décrire ses productions de l'imaginaire. Qui plus est, le terme fantastique n'a pas d'équivalent linguistique en arabe. Il serait donc très délicat de chercher un équivalent arabe au fantastique européen

5. C'est moi qui souligne la dernière phrase.

sans risquer une fiction de l'autre ou une fausse généralisation. Par conséquent, nous admettrons que ces textes constituent, de manière réciproque, une altérité radicale de l'ordre de l'incomparable (dans la logique classique).

Pour échapper à un programme de comparaison destiné à discerner un fait différentiel ou une ressemblance, pour sortir du «dévisagement mutuel» tel que l'énonce Murielle Détrie pour les littératures de l'Extrême-Orient souvent marginalisées, phénomène qui s'observe aussi pour les littératures arabes, je suggère d'envisager le corpus (rassemblement arbitraire d'oeuvres littéraires) comme un ensemble construit par le comparatiste, non pas à partir de rapports de faits ou d'analogies mais de tensions, signe d'un paradoxe, d'un dysfonctionnement théorique ou d'une énigme. C'est le comparatiste, qui par son intervention, fait exister le croisement et les relations entre les textes, du moins dans le cas d'objets dits incomparables. Il leur impose un être-ensemble. En ce sens, il recontextualise des textes par le geste même de rassemblement. Aussi cette démarche abolit-elle toute présomption de pertinence et, partant, le regroupement des textes se justifie par une forme d'indécidabilité, par des frontières floues ou indéterminées entre les textes. Dans cette même perspective, les frontières se définissent non plus comme des bornes qui circonscrivent, séparent et identifient mais comme des limites vers lesquelles tendre pour esquisser des connexions possibles. En somme, l'indécidabilité (substituée à l'autre comme objet de questionnement) deviendrait, à proprement parler, le fait comparatiste.

Des nouvelles arabes, publiées entre 1969 et 1982, rassemblées, traduites en anglais sous le titre *Flights of fantasy* et présentées par Céza Kassem (comparatiste, université américaine du Caire) et Malak Hashem (linguiste, université américaine du Caire), offrent un exemple clair du pouvoir contextualisant de la littérature comparée pensée à partir du constat de l'indécidable ou de frontières floues.

L'idée de publier une anthologie consacrée aux productions de l'imaginaire arabe pose au moins deux problèmes théoriques qui font écho à ceux soulevés précédemment. D'une part, se pose le problème d'une traduction des notions critiques équivalentes dans les deux systèmes de réception. Or, comme en témoigne l'introduction des auteurs, les genres occidentaux tels le merveilleux, le fantastique, l'étrange et la *fantasy* peuvent être employés simultanément pour décrire un même texte arabe, effaçant ainsi les spécificités d'un genre littéraire au profit d'un tout vaguement déterminé, incertain. De manière plus patente, le terme *fantasy* est pris dans son acception la plus large, à savoir dans le sens du terme arabe al-hayâl (l'imagination). En effet, les auteurs nous rappellent que «a fantasy has been defined among other things as a story based on and controlled by an overt violation of what is generally accepted as possibility» (Kassem 1996: 2). Cette imagination se comprend donc comme une transgression explicite d'une certaine détermination du possible, proche en cela des fantasmes. «Fantasy is effectively a literature of desire» (Kassem 1996: 2). On notera que le terme littéraire propre à la critique anglo-saxonne pose des problèmes de délimitation générique. Pourtant, les auteurs emploient aussi le terme dans son acception littéraire et générique

sans même évoquer les interrogations théoriques que suscite la *fantasy*, précisant que les textes arabes relèvent de la *fantasy* dans la mesure où leur fable puise dans les mythes et les légendes anciennes. «The fantasies are replete with the folkloric and mythical elements which, to this day, haunt our collective conciousness; djinn, gypsies, sea-shells, magic tattoos and the like» (Kassem 1996: 10). D'autre part, le regroupement des textes présentés du point de vue d'une terminologie anglo-saxonne interroge fortement les critères de sélection. Autrement dit, la *fantasy* et la langue arabe, en tant que critères évidents, posent la question d'une fausse généralisation de la littérature arabe ou, pour ainsi dire, d'une fiction de l'autre. Dans quelle mesure ces textes des littératures marocaine, tunisienne, égyptienne, palestinienne, syrienne et irakienne peuvent-ils illustrer la *fantasy* alors que dans les critiques marocaines, tunisiennes, égyptiennes, syriennes et irakiennes les termes arabes ʿajîb (merveilleux), garîb (étrange) et hayâl (imagination) n'ont pas de déterminations théoriques très précises et très claires qui puissent faire l'unanimité dans la critique arabe?

Certes, il est fort probable que le terme «fantasy» ait été choisi tout particulièrement en raison du flou qu'il génère.[6] Mais, cette apparente confusion générique et critique révèle surtout une plus grande souplesse d'identification et de caractérisation qui va de pair avec un changement d'écriture tel que l'observent C. Kassem et M. Hashem. Or, ce regroupement de nouvelles ne vise pas tant à illustrer un genre qu'à décrire une nouvelle tendance (*trend*) littéraire. Pour cela, les auteurs invitent à lire les textes à partir d'une dynamique thématique suggérée dans le titre même (*flights*) puis dans le titre des trois parties qui répartissent les textes (*wanderings*, *exile*, *return to homeland*). De même, face au constat de textes littéraires qui présentent des mondes impossibles et flous («The overall vision is blurred»; Kassem 1996: 6), elles envisagent la littérature comme un spectre (*spectrum*) de mondes qui varie entre deux pôles (réaliste et fantastique). Les textes représentent alors une variation du reflet du monde réel. Plus exactement, la *fantasy* à l'oeuvre dans ces textes permet à l'écrivain de subvertir et de remettre en question «the so-called reality upon which the cultural order rests» (Kassem 1996: 2). Elle est donc interprétée comme une stratégie d'écriture destinée à «interroger les prémisses généralement acceptées sur lesquelles est fondée la réalité tout en niant avec force l'idée de représenter la réalité en tant qu'entité exacte, empiriquement vérifiable et extérieure à la fable» (Kassem 1996: 2). À la lecture de ces nouvelles, on constate effectivement que les fables font l'hypothèse d'une indécidabilité qui peut certes se lire comme un critère de détermination du fantastique, faisant ainsi écho à l'hésitation todorovienne mais qui se présente plutôt comme le fondement d'une tension lisible à plusieurs niveaux. Au fond, les auteurs mettent l'accent sur cet élément nouveau dans les littératures arabes et le

6. On se reportera à la synthèse fort éclairante d'Anne Besson sur la *fantasy* et plus particulièrement au chapitre intitulé «La fantasy relève-t-elle d'un imaginaire spécifiquement anglophone?» (Besson 2007: 46-48).

décrivent comme un élément déterminant de cet ensemble littéraire, pour ne pas dire de cette nouvelle tendance. Cet ensemble de textes constitue donc un nouveau contexte d'étude qui, en regard des études critiques dans le monde arabe, permet d'échapper à la notion prépondérante voire saturée de réalisme pour, au contraire, la remettre en question et suggérer une autre conception de la littérature. En l'occurrence, l'introduction de cet ouvrage nous invite à concevoir la littérature comme le miroir d'une indécidabilité inhérente à la réalité et nécessaire à sa détermination.

Cet exemple nous montre que les imaginaires arabes et anglais ne sont incomparables ou intraduisibles que du point de vue d'une pensée qui repose sur un principe de bivalence et qui vise à délimiter ou tracer des frontières bien définies (entre genres littéraires mais aussi entre textes de cultures différentes). Ce regroupement de textes ne vise pas à dire le proche et le lointain mais à articuler des contextes littéraires, en l'occurrence anglais et arabes, à établir des connexions possibles et lisibles selon une pensée telle que la définissent Deleuze et Guattari, à savoir une pensée diagrammatique.

Quelques mots pour finir. L'incomparable ou l'envers du comparable ne se pensent pas l'un sans l'autre. L'incomparable pose voire impose des limites implicites à la comparaison et, plus largement, à la littérature comparée. Cependant, de même que selon Jean-Louis Backès «il n'y a pas de monstres pour le poéticien», existe-t-il véritablement des incomparables pour le comparatiste? N'y aurait-il pas que des incomparés? Citons Yves Chevrel dont la question fait écho: «Si vraiment un renouveau des méthodes est avéré, comment se fait-il que le territoire n'ait pu être mieux défini?» (Chevrel 2006: 49) Pour lui, la difficulté à délimiter un territoire s'explique par une remise en cause de la notion «capitale» de frontière. En effet, nous venons de le voir. Mais, plus certainement, cette difficulté est surtout le signe d'une indécidabilité ou de l'existence de frontières floues. Il reste à savoir s'il est absolument nécessaire de délimiter et de déterminer ces frontières pour pouvoir définir la discipline ou s'il est possible voire fructueux d'envisager le flou comme un critère scientifique et cognitif aussi pertinent que dans le domaine des sciences mathématiques, physiques et biologiques. Dans ce cas, le flou ne peut se penser uniquement en termes de territoire car il est avant tout lisible à partir d'une dynamique, d'un devenir. Ainsi, «comparer l'incomparable» renvoie à une pratique de la comparaison qui exige de se défaire d'une pensée programmatique de la juste mesure et invite à faire l'expérience d'une pensée diagrammatique.

Bibliographie

Backès, J.-L. «Présentation», in: *Revue de Littérature Comparée*. 308 (4), 2003, 387-390.

Baneth-Nouailhetas, E. & Joubert, Cl. *Comparer l'étranger, enjeux du comparatisme en littérature*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006.

Bessière, J. «Discours du président sortant de l'AILC, 2002», in: *Trans – revue de littérature générale et comparée*. No. 1 (8 janvier 2006) [18 août 2010]: http///trans.univ-paris3.fr/article.php3?id_article=54.

Besson, A. *La Fantasy*. Paris: Klincksieck, 2007.

Bozzetto, R. *Territoires des fantastiques*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1998.

Brunel, P. *Précis de Littérature comparée*. Paris: PUF, 1989.

Chevrel, Y. «La littérature comparée et la quête d'un territoire», in: *Comparer l'étranger, enjeux du comparatisme en littérature*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006, 49-63.

Coste, D. «Les universaux face à la mondialisation: une aporie comparatiste?», in: *Vox poetica* [21 mai 2006]: <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/coste.html>

Deleuze, G. & Guattari, F. *Mille plateaux, capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit, 1989.

Détienne, M. *Comparer l'incomparable*. Paris: Seuil, 2000.

Détrie, M. «Littératures d'extrême-orient», in: Tomiche, A. (dir.) *La Recherche en Littérature Générale et Comparée en France en 2007. Bilans et perspectives*. Publication de la SFLGC, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, 339-348.

Heidegger, M. *Héraclite, séminaire du semestre d'hiver 1966-1967*. Paris: Gallimard, 1973.

Horace. *Satires*, Livre I. Trad. L. V. Raoul. Tournay: Casterman, 1818.

Jullien, Fr. *De l'universel, de l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures*. Paris: Fayard, 2008.

Kassem, C. & Hashem, M. (ed.). *Flights of fantasy, arabic short stories*. Cairo: Elias Modern Publishing House, 1996.

Legendre, P. «Sous la conduite du poète Virgile, quelques remarques», in: Reeves, H., Jullien, Fr., Klein, E. e. a. *De la limite*. Marseille: Éditions Parenthèses, 2006, 189-202.

Ludwig, P. «Concepts vagues et frontières floues», in: *Pour la science*. 350, décembre 2006, 38-42.

Pageaux, D.-H. *Le Séminaire de 'Aïn Chams, une introduction à la littérature générale et comparée*. Paris: L'Harmattan, 2008.

Rabau, S. «Théorie littéraire et littérature antique: pour une théorie de la fiction philologique», in: Bessière, J. & Pageaux, D.-H. *Perspectives comparatistes*. Paris: Honoré Champion, 1999, 269-287.

Reeves, H., Jullien, Fr., Klein, E. e. a. *De la limite*. Marseille: Éditions Parenthèses, 2006.

Saïd, E. *L'orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*. Paris: Seuil, 1980 [1978].

ENJEUX D'UNE COMPARAISON *DIFFÉRENTIELLE* ET *DISCURSIVE*. L'EXEMPLE DE L'ANALYSE DES CONTES

Ute Heidmann
Université de Lausanne

Cette étude explore le potentiel heuristique d'un type de comparaison qui renonce à l'*universalisation* des phénomènes littéraires et culturels en faveur d'une *différenciation* qui porte sur leur dimension discursive et plus précisément énonciative et textuelle.[1] Pour ce volume consacré aux «nouvelles voies du comparatisme», j'ai choisi d'illustrer l'apport de cette approche à l'étude des contes, domaine qui mérite à mon sens un plus fort investissement de la part des comparatistes. Une comparaison différentielle, proche des langues et des textes, parvient à montrer que les contes en apparence simples comme *Le Petit Chaperon rouge*, *La Barbe bleue* ou *La Belle au Bois dormant* relèvent en fait d'un dialogisme interlinguistique, intertextuel et interculturel d'une complexité qui est restée largement inaperçue.[2]

La prise en compte des différences est souvent négligée en faveur d'une focalisation immédiate sur le *semblable*, généralement d'ordre thématique, et par extension sur l'*universel*. La recherche d'universaux thématiques et de catégories génériques considérées comme universelles[3] persiste plus particulièrement dans la recherche sur les écritures et récritures des mythes ainsi que sur les contes. L'attention à ce qui est *différent* s'avère à mon sens plus féconde pour l'examen des phénomènes langagiers, littéraires et culturels, parce que la différenciation est un principe de leur genèse. Une langue, une littérature, une culture «se forme, évolue et disparaît dans les échanges et les conflits avec les autres, aucune ne constitue une totalité»; de ce fait son analyse gagne à être, comme le dit François Rastier, «différentielle et comparée» (2001: 281).

1. Initialement élaborée pour l'analyse comparative des écritures anciennes et modernes des mythes grecs (voir par exemple Heidmann 2008c), cette méthode et son application aux domaines privilégiés du comparatisme font l'objet d'un livre en préparation intitulé *Textes, littératures, cultures: pour une comparaison différentielle*. J'ai esquissé les fondements théoriques de cette méthode dans Heidmann (2005).
2. Pour des analyses plus détaillées des textes mentionnés ici, je me permets de renvoyer à *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier…* (2010). J'en signe la première partie sur l'intertextualité et Jean-Michel Adam la seconde concernant la textualité.
3. La tendance à *l'universalisation* des phénomènes littéraires et culturels relève, à la fin du XIX[e] siècle et dans la première moitié du XX[e] siècle, des paradigmes universalistes communs aux disciplines des sciences humaines.

Comparaison *différentielle* versus comparaison *universalisante*

Ma proposition d'une comparaison *différentielle* et *discursive* va à l'encontre d'un type de comparaison que l'on peut appeler *universalisante*. L'approche folkloristique recourt à ce type de comparaison quand elle présente le conte comme un genre *universel* dont toutes les réalisations émanant de langues, d'époques et de cultures différentes ne seraient que des « variantes » ou des « versions ».[4] Tout conte singulier est ainsi référé et comparé à des *contes types* définis dans l'ouvrage *The Types of the Folktale* que le folkloriste américain Stith Thompson a constitué en 1928 et révisé en 1964 à partir du *Verzeichnis der Märchentypen* (*Index des contes types*) établi par le finnois Antti Aarne en 1912.[5] Le *Aarne-Thompson Index* se présente comme une liste numérotée de *tale types* définis par un résumé d'intrigue qui mêle éléments thématiques abstraits et concrets.

Le *tale type* 333 intitulé « The Glutton (Red Riding Hood) », par exemple, est défini de la façon suivante : « The wolf or other monster devours human beings until all of them are rescued alive from his belly » (Aarne-Thompson 1964 : 125). Ce squelette d'intrigue considéré comme typique et par la suite comme prototypique[6] est suivi d'une liste des motifs récurrents qui constituent les principaux critères d'analyse et de comparaison. L'analyse consiste alors à déterminer par quels thèmes et motifs un conte particulier « relève » du *tale type* dont il devient ainsi une *variante* ou une *version*. Ce procédé ne prend en compte que la seule *occurrence* de certains motifs et thèmes de tel ou tel *tale type*. Focalisé sur le seul plan thématique, il ne considère pas les façons significativement différentes dont ces motifs et thèmes sont *configurés* dans la narration.[7]

La comparaison avec les *tale types* déconnecte le conte particulier non seulement de son entourage co-textuel, mais également du contexte socio-historique et discursif dans lequel il s'inscrit, comme chaque énoncé, de façon significative. La comparaison du *Petit Chaperon rouge* de Perrault avec le *conte-type* 333 amène les interprètes à prétendre que le conte français, qui se termine sur la dévoration de la jeune fille par le loup, aurait « tronqué » l'intrigue (proto)typique qui prévoit son sauvetage. Cette affirmation perd sa pertinence devant une question que l'histoire des textes impose : pourquoi est-ce que le *Rotkäppchen* des *Kinder-und Hausmärchen* dont la première édition paraît en 1812 *ajoute* cette séquence au conte

4. Notons que certains folkloristes introduisent une perspective plus historique dans leurs travaux dont cette étude ne peut pas rendre compte. Il s'agit ici seulement de mettre en évidence les présupposés des ouvrages de référence les plus utilisés dans les études littéraires.

5. Le *Verzeichnis der Märchentypen* établi par Antti Aarne se fonde sur un corpus de contes scandinaves déjà archivés.

6. Le résumé se calque de toute évidence sur l'intrigue du *Rotkäppchen* des Grimm, texte très connu et répandu au moment de l'établissement de *l'Index* pendant la première moitié du XXe siècle. Il faudrait examiner de façon plus précise à quel moment le *typique* devient, dans la conception folkloriste, le *prototypique* et l'*universel*, ce que le cadre restreint de cette enquête ne me permet pas de faire.

7. J'ai analysé ce problème dans une étude comparative de *Das blaue Licht* des Grimm et du conte d'Andersen intitulé *Fyrtøiet* (Le Briquet) ; Heidmann (2007).

français de 1697, que les «informatrices» des Grimm, d'origine huguenote et de langue française, connaissaient aussi bien que les deux frères?

Dans la *Morphologie du conte* de 1929, second grand ouvrage de référence de l'analyse folkloristique, le formaliste russe Vladimir Propp critique l'importance exclusive accordée aux motifs par Aarne-Thompson et établit une liste de 31 *fonctions* et de 7 sphères d'action jugées constitutives de la «grammaire» du *conte merveilleux*. La comparaison opère alors sur un autre plan que celui des seuls motifs, mais elle reste universalisante parce que les fonctions et les sphères d'action du *conte merveilleux* sont recherchées dans les contes particuliers, sans prise en compte de leurs contextes socio-historiques et discursifs particuliers.

Après le *tale type* et le *conte merveilleux*, c'est le *conte populaire* qui a été érigé en modèle universel par un troisième ouvrage de référence, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France* du folkloriste Paul Delarue, achevé par Marie-Louise Ténèze. Delarue reprend la structure et la numérotation du *Aarne-Thompson Index*, mais il remplace le squelette de l'intrigue par un texte qu'il désigne comme *le* conte populaire prototypique. C'est ainsi que nous trouvons sous le chiffre 333, à la place du squelette de l'intrigue cité plus haut, un texte spécifique intitulé «Conte de la mère grand (Texte intégral)». Une note indique sa provenance: «Ms. A. Millien. Conté par Louis et François Briffault, de Montigny aux Amognes (Nièvre), vers 1885» (Delarue 1976: 373). Ce texte datant de la fin du XIXe siècle reçoit par l'étiquette «LE CONTE» le statut de représenter «la» version orale d'origine. Delarue remplace la rubrique «Motifs» de l'Aarne-Thompson Index par une autre, qu'il désigne significativement comme «Eléments du conte». Nous y trouvons: «I. L'héroïne, II. Rencontre avec le loup, III. Chez la grand-mère» et, sous IV, «Fuite de la fillette, mort du loup». Delarue érige ainsi en séquence *constitutive* du conte type 333 un épisode du texte de 1885, dans lequel la jeune fille s'enfuit du lit du loup sous prétexte de faire ses besoins. Cette liste des *éléments du conte* est suivie d'une «Liste des versions». En première place de cette liste figure: «I. PERRAULT. *Histoires ou contes du temps passé*» (1976: 375). Cet arrangement induit de façon surprenante que le conte de Perrault de 1697 serait une «version» du texte de 1885. Sur la base de cet anachronisme,[8] Delarue procède à la comparaison des deux textes en ces termes:

> Mais les éléments communs qui *manquent* dans le *récit littéraire* sont précisément ceux qui *auraient choqué* la société de son époque par leur cruauté (la chair et le sang de la grand-mère goûtés par l'enfant), leur puérilité (chemin des Epingles et chemin des Aiguilles), ou leur inconvenance (question de la fillette sur le corps velu de la grand-mère. Et il paraît vraisemblable que Perrault *les a éliminés*, tout en gardant au conte un accent populaire et une fraîcheur qui en font un chef-d'œuvre impérissable. (1976: 383, je souligne)

8. Dans les travaux de recherche qui précèdent l'établissement du *Catalogue*, Delarue avance des arguments d'ordre géographique (peu convaincants) pour atténuer l'anachronisme de son hypothèse, arguments que Soriano reprend (1968: 152), mais ces scrupules disparaissent dans l'arrangement du *Catalogue* destiné à imposer l'idée du *conte populaire* comme genre universel.

Cette analyse comparative évalue le texte de 1697 à l'aune de celui de 1885 érigé en modèle en introduisant une hiérarchie entre les textes comparés.[9] En listant les «éléments manquants» du texte de Perrault, Delarue insinue que le texte désigné comme *le conte populaire* est le conte *complet*. En supposant que Perrault les aurait «éliminés», le folkloriste lui reproche d'avoir censuré le conte populaire, *authentique* par essence: ce présupposé relève à mon sens encore de l'idéologie romantique. Si le «récit littéraire» de Perrault est tout de même devenu un «chef-d'œuvre impérissable», c'est uniquement, conclut le folkloriste, parce qu'il aurait su «garder un *accent* populaire et une fraîcheur».

Marc Soriano, dans *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires,*[10] valide ces présupposés problématiques et transforme l'hypothèse fragile de Delarue en fait historique. Il affirme ainsi de façon péremptoire, à propos du *Petit Chaperon rouge*: «Cette fois, aucune hésitation possible: le texte que nous étudions vient en droite ligne de la littérature orale. Il n'a jamais affleuré avant 1697 au niveau de la littérature écrite. [...]» (1968: 148). Le conte de Perrault, conclut-il, «n'est qu'une adaptation» (1968: 160) de la version orale d'origine dont l'existence ne fait plus aucun doute. Ce résultat vient renforcer l'opposition entre «la littérature orale» et «la littérature écrite» sur laquelle la folkloristique s'appuie encore aujourd'hui. Ce présupposé méconnaît la réalité discursive dans laquelle s'imbrique à chaque instant parole écrite et parole orale, ce qui s'écrit et ce qui se raconte. La diffusion des contes de Perrault par voie de colportage en constitue d'ailleurs le meilleur exemple. Elle a produit d'innombrables variations de ses textes dans tous les milieux sociaux qui les ont modifiés en les intégrant dans leurs propres sociolectes et pratiques discursives. Le texte cité par Delarue, transcrit par le folkloriste Millien en 1885 à partir de ce que lui ont «conté» Louis et François Briffault, relève sans doute de ce phénomène. L'examen approfondi de la situation énonciative dans laquelle ce conte a été «conté» et transcrit en 1885 ainsi que l'analyse de ses particularités langagières et stylistiques seraient plus intéressantes que le simple constat de la présence d'éléments «puérils» et «inconvenants» érigés en caractéristiques du conte populaire universel.

Dans l'anthologie éditée par Maria Tatar en 1999, qui donne les textes des *Classic Fairy Tales* en ordre chronologique, nous retrouvons, dans la section *Little Red Riding Hood*, le texte cité par Paul Delarue (traduit par l'éditrice comme *The Story of Grandmother*) en *première* place. Ayant définitivement reçu le statut du «original peasant tale», le texte de 1885 figure *avant* le texte de Charles Perrault de 1697 que Maria Tatar commente alors de la façon suivante: «As Delarue points out, Perrault removed those elements that would have shocked the society of his epoch with their cruelty [...]» (1999: 4). L'hypothèse douteuse de Delarue

9. Au sujet des problèmes épistémologiques d'une telle comparaison «hiérarchisante», voir Heidmann (2005: 104-105).

10. L'ouvrage de Soriano publié en 1968 reste l'ouvrage de référence pour de nombreux travaux folkloristiques et littéraires sur les contes de Perrault. Au sujet des réserves exprimées à l'égard de Soriano et de «la fausse piste du folklore», voir Roger Zuber (1997: 265).

validée par Soriano est devenue un *fait* qui oriente entièrement son interprétation du conte de Perrault: «Perrault worked hard to craft a tale that excised the ribald grotesqueries from the original peasant tale and rescribted the events in such a way as to accommodate a rational discursive mode and moral economy.» (1999: 4)

Cette interprétation fondée sur les présupposés de l'approche folkloristique réduit le projet communicatif et poétique de Perrault à son intention présumée de censurer «l'authentique» expression paysanne. L'analyse différentielle et discursive montre que *Le Petit Chaperon rouge* et plus généralement les *Histoires ou contes du temps passé* relèvent d'une toute autre préoccupation.

L'examen des présupposés des ouvrages de référence de l'approche folkloriste montre donc que la démarche comparative qui la sous-tend présente un problème épistémologique et méthodologique majeur: le fait de comparer des productions historiquement attestées à des constructions *hypothétiques* (prétendument universelles). Ces constructions hypothétiques appelées *conte type*, *conte merveilleux* ou *conte populaire* fournissent des critères de comparaison qui *réduisent* la complexité des contes particuliers au lieu de la mettre en évidence et de permettre leur analyse. Ce type de comparaison ne peut produire que le calque plus ou moins déficient du modèle hypothétique prétendument universel que l'interprète lui applique.

La comparaison *texte à texte* dans la perspective discursive

Pour éviter ce type de problème et pour faire de la comparaison un outil heuristique plus puissant, il me paraît nécessaire de construire des critères de comparaison à la fois plus *complexes* et plus *fiables*. Au lieu de comparer des contes singuliers à des constructions hypothétiques, je propose de les comparer avec d'autres textes historiquement attestés.[11] Une telle comparaison de *texte* à *texte* présente l'avantage de confronter des entités d'égale complexité et implique la nécessité de concevoir (de construire) des plans d'analyse et de comparaison également pertinents pour les textes choisis.

Cette démarche présuppose une définition du *conte* comme texte qui prend en compte sa complexité au lieu de la réduire. Dans la perspective discursive dont j'ai montré ailleurs l'utilité pour le comparatisme (Heidmann 2005, 2006), je propose de considérer les contes comme des énoncés produits dans des contextes énonciatifs et réalisés dans des formes langagières et textuelles spécifiques. Dans cette optique, un texte désigné comme *conte* s'inscrit, comme tout acte d'énonciation, dans des genres et des pratiques discursives particulières. La notion de *discours* implique que tout texte est indissociable de son contexte d'énonciation et

11. Cela n'exclut pas de travailler sur des contes énoncés oralement qui possèdent bien entendu également une structure textuelle. Il importe de disposer d'un enregistrement fiable, qui donne à l'énoncé oral le statut d'un document historique attesté et vérifiable, une condition incontournable pour l'analyse scientifique.

qu'il construit ses effets de sens en étroite relation avec lui. Ce présupposé constitue un apport essentiel pour le comparatisme littéraire, car il lui ouvre le champ d'investigation interculturel qui est le sien. La perspective discursive nous invite à comparer les contes par rapport à leurs façons (forcément différentes) de se lier à leurs contextes socio-culturels et discursifs respectifs.

Les contes devenus canoniques comme le *Petit Chaperon rouge* présentent dans cette perspective un défi particulier, parce qu'ils ont été, au cours de siècles de réception, non seulement fondamentalement dé-textualisés, mais aussi dé-contextualisés. Il importe donc de les re-connecter aux contextes de leurs énonciations premières et successives. Je propose de considérer comme *premières énonciations* les premières éditions des contes conformes à la volonté des auteurs ou, éventuellement, les éditions manuscrites qui les précèdent. Un manuscrit, lié à une situation énonciative antérieure, est de ce fait parfois *significativement* différent du texte imprimé ultérieurement, comme le montre la comparaison du manuscrit d'apparat de 1695 avec le texte imprimé des *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralitéz* de la première édition imprimée chez Barbin en 1697.

Les nombreuses éditions, traductions et adaptations successives des contes (autant ceux de Basile, de Perrault et des Grimm que d'Andersen) modifient ou coupent habituellement les premières éditions de leurs préfaces, moralités, illustrations d'origine afin de les adapter aux conceptions du genre qui changent d'une époque et d'une culture à l'autre. Dans la perspective proposée ici, on peut les considérer comme des *ré-énonciations* prises en charge par les éditeurs, traducteurs et adaptateurs. En tant que telles, elles se lient de façon significative à leurs contextes énonciatifs nouveaux en produisant des effets de sens significativement différents.

La mise en texte et en recueil

Un plan d'analyse et de comparaison important mais largement négligé par la recherche relève de la mise *en texte et en recueil* des contes, c'est-à-dire de la forme précise que l'énonciateur donne au conte lors de sa première énonciation historiquement attestée et donc vérifiable. Pour reprendre l'exemple du *Petit Chaperon rouge,* sa première énonciation en fait le deuxième conte d'un manuscrit d'apparat intitulé *Contes de ma mère L'Oye* et dédié à *Mademoiselle,* fille du frère de Louis XIV et de la Princesse Palatine, en 1695. En vue de la publication, en 1697, chez Barbin, des *Histoires ou contes du temps passé*. *Avec des moralitez*, Perrault apporte des modifications significatives aux cinq premiers contes en prose, auxquels il ajoute trois nouveaux contes (*Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, *Riquet à la Houppe* et *Le Petit Poucet*). Toutes les particularités de la mise en texte et en recueil du manuscrit d'apparat et de l'édition imprimée dont font partie le frontispice, l'épître, les doubles Moralités, l'ordre des contes (leur co-textualité) participent de

cette mise en texte et en recueil de façon significative et constituent des plans de comparaison.

Pour illustrer l'importance de cette dimension, il suffit de décrire les vignettes dessinées à la main dans le manuscrit de 1695 et gravées sur bois dans l'édition imprimée de 1697. Les innombrables interprétations du *Petit Chaperon rouge* n'y prêtent curieusement aucune attention. Les vignettes qui surplombent respectivement les trois premiers contes du recueil, *La Belle au Bois dormant, Le Petit Chaperon rouge* et *La Barbe bleue*, s'inscrivent dans une continuité frappante. La première vignette est marquée par la retenue d'un soupirant respectueusement assis sur une chaise face à la Belle étendue dans son lit à baldaquin, qui lui tend la main. La deuxième vignette remplace le soupirant par un Loup à moitié monté sur le lit occupé par une jeune femme qui lui caresse le museau.[12] La troisième vignette représente également un couple mais ce n'est plus le moment de la séduction amoureuse qui marque les deux scènes «de ruelle» des premières vignettes. Elle illustre l'affrontement et le danger mortel qui peut en être la suite: nous y voyons Barbe bleue sur le point de décapiter sa femme.

Les lecteurs et les lectrices qui tiennent en main le manuscrit ou le petit recueil imprimé n'ont pas besoin d'autres explications pour comprendre que l'histoire du *Petit Chaperon rouge* ne parle pas d'un vrai loup ni encore d'une petite fille, mais des dangers de la séduction amoureuse. L'histoire raconte que la mère n'avait pas mis en garde sa fille contre le danger de certaines rencontres auxquels sa «Mère-grand» l'a encore exposée davantage en la dotant d'un coquet petit chaperon rouge. Le geste confiant avec lequel la jeune femme caresse le museau de son prétendant qui a presque réussi à s'introduire dans son lit, illustre très clairement et ironiquement le commentaire du narrateur: «la pauvre enfant qui ne sçavoit pas qu'il est dangereux de s'arrester à écouter un Loup». Le loup, qui se tient dans la ruelle devant le lit de la belle, n'est pas un monstre carnivore, mais un de ces séducteurs hypocrites et intéressés contre lesquels Marie Jeanne Lhéritier ne cesse de mettre en garde les jeunes femmes. Elle les met en garde par des histoires et des commentaires plus qu'explicites, comme celle de *L'Adroite Princesse ou les Avantures de Finette*, publiée en 1696, qu'elle introduit par cette apostrophe:

> Beautez, si vous voulez conserver votre cœur,
> Il faut que votre esprit s'occupe.
> [...],
> Craignez les Blondins doucereux
> Qui fatiguent les Ruelles,
> Et ne sachant que dire aux Belles
> Soupirent sans être amoureux,

12. Une reproduction en couleur des vignettes de 1695 en couleur se trouve dans le catalogue de la Bibliothèque Nationale: *Il était une fois les contes de fée,* sous la direction d'Olivier Piffault, Paris: Seuil/ BN, 2001, p.100.

Défiez-vous des Conteurs de fleurettes,
[...].
De votre juste défiance
Dépend votre repos & votre sûreté.
(1696: 231-232)

Par l'ajout de quelques vers à la *Moralité* de 1695, Perrault rendra celle de 1697 plus explicite en transformant les «Blondins doucereux» de Marie-Jeanne Lhéritier en «Loup doucereux»:

Je dis le loup car tous les loups;
Ne sont pas de la mesme sorte;
il en est d'une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel & sans courroux,
Qui privez, complaisants & doux,
Suivant les jeunes Demoiselles,
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles;
Mais hélas! qui ne scait que ces Loups doucereux
De tous les Loups sont les plus dangereux.
(1697: 56)

La vignette qui précède, aussi bien que la *Moralité* (doublée dans la plupart des contes) qui suit la narration du conte proprement dit, font donc partie intégrante des effets de sens que l'énonciateur crée par la mise en texte et en recueil du conte.

Les éditions successives des contes de Perrault suppriment rapidement ces vignettes si parlantes, d'autres en suppriment les Moralités. Elles sont jugées trop compliquées et ironiques pour les enfants dont les éditeurs font les nouveaux destinataires des contes. L'académicien ne les avait point destinés aux enfants, mais aux jeunes gens en âge de se marier qu'il s'agissait de mettre en garde contre les dangers de la séduction hypocrite et du mariage intéressé.[13] Sans vignette et sans Moralité, *Le Petit Chaperon rouge* peut commencer une nouvelle carrière. Elle peut devenir une petite fille qui va dans la forêt et qui rencontre un loup. Mais son histoire est alors une *autre* histoire que celle que nous lisons dans les *Histoires ou contes du temps passé*. Elle devient *autre* par le biais d'une nouvelle mise en texte et en recueil qui relève, comme nous le verrons, d'une autre conception du genre.

Mise en *genre* et *reconfiguration* des genres

Un deuxième plan d'analyse et de comparaison efficace pour l'analyse différentielle et discursive des contes relève de ce que l'on peut concevoir comme leur *mise*

13. Pour plus de détails à ce sujet, voir Heidmann (2008b) et (2009a).

en genre. Loin de constituer un genre *universel*, les textes que nous regroupons aujourd'hui dans le macro-genre *conte* s'inscrivent dans des genres discursifs et poétiques très différents. Perrault élabore, selon mon hypothèse, un nouveau genre en *reconfigurant* les genres pratiqués dans d'autres cultures, notamment latine et italienne, pour les adapter à sa propre époque et culture. Au moment où l'académicien s'en empare, le genre a déjà connu des variations diverses et complexes dans les *Métamorphoses* d'Apulée, dans les recueils de Boccaccio, Straparola et Basile. Les analyses comparatives avec la *fabella* de Psyché d'Apulée, conte *ancien* par excellence, avec les *favole* de Straparola et les *cunti* de Basile montrent que les contes de Perrault perpétuent ce dialogue fondamentalement européen dont ils tirent des effets de sens nouveaux et surprenants. Il s'avère que Perrault les *reconfigure* par ce que l'on peut concevoir comme une sorte d'*expérimentation générique* qui implique des écrivains contemporains, dont notamment Jean de La Fontaine et Marie-Jeanne Lhéritier. Le processus complexe de reconfiguration du conte n'est donc pas l'œuvre d'un seul écrivain, mais s'inscrit dans un *dialogue* entre membres d'une communauté discursive dont les ouvrages se répondent les uns aux autres.

Les *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm* s'avèrent être une autre étape importante dans ce dialogue entre genres et textes qu'une comparaison différentielle et discursive permet de mettre à jour. Comme le recueil de Perrault, les *Märchen* des Grimm se constituent *en réponse* aux ouvrages précédents. Comme eux, ils demandent à être travaillés avant tout comme des textes insérés dans un *livre*, c'est-à-dire caractérisé par un dispositif énonciatif et narratif particulier et porté par un projet discursif et poétique spécifique. Les analyses comparatives des contes français avec les *Märchen* des frères Grimm mettent en évidence le fait que ce dialogue complexe entre genres et textes se perpétue en passant dans une autre culture et dans une autre langue. Elles montrent que les recueils des Grimm *reconfigurent* à leur tour les contes français en «fabriquant» une nouvelle variation générique étroitement liée à leur esthétique romantique. Leur conception et réalisation du genre reste jusqu'à aujourd'hui déterminante dans l'idée commune du conte comme genre *universel*. Et pourtant, les analyses différentielles montrent que les *Kinder- und Hausmärchen* des Grimm émergent d'un contexte énonciatif et socio-discursif très particulier et construisent leurs effets de sens en étroite relation avec lui, comme le font les contes de Perrault.

Le Petit Chaperon rouge devient *Rothkäppchen*[14] et l'*histoire ou conte du temps passé* (avec sa «morale utile») devient un *Kinder- und Hausmärchen*, un *conte de l'enfant et du foyer*. Ce processus passe par un dialogue très complexe, non seulement avec ce que le «peuple» connaissait des contes français par le biais de la littérature de colportage, mais aussi par leur réédition dans *Le Cabinet des Fées* de

14. Je me réfère ici à la première édition des *Kinder- und Hausmärchen* (1812: 113), que je considère comme première «énonciation» de *Rothkäppchen*. L'orthographe du nom propre est celle de cette édition, il deviendra *Rotkäppchen* par la suite.

1785 que les Grimm et leurs « informatrices » huguenotes connaissaient très bien. Ce processus interlinguistique, intertextuel et interculturel, d'un grand intérêt pour les études littéraires et (inter)culturelles, reste encore largement à explorer par des analyses comparatives qui prendraient en compte la lettre et la forme précises des textes français et allemands.

La nécessité d'adapter l'histoire et le genre à cet *autre* contexte socio-culturel et discursif de la société *Biedermeier* du début du XIXe siècle explique les modifications et ajouts que le narrateur de *Rothkäppchen* introduit en réponse au *Petit Chaperon rouge* de Perrault et au *Cabinet des Fées*. Se substituant au *loup doucereux* qui hantait les ruelles des lits à baldaquin des jeunes filles de l'Ancien Régime, le *Wolf* allemand incarne désormais les dangers qui guettent l'individu en dehors du foyer familial protecteur. Le désignant comme « ein böses Tier », un animal méchant, le *Märchen* le « naturalise » en premier lieu en prenant à la lettre l'allégorie de Perrault pour en faire un vrai loup, dont Doré peindra la silhouette en « grimmisant » les contes de Perrault dans la célèbre édition Hetzel de 1862.

Le nouveau genre, tel que les Grimm le conçoivent dès la première édition, requiert aussi une fin heureuse qu'il s'agit d'ajouter à la fin tragique du *Petit Chaperon rouge* de Perrault. La récriture théâtrale du *Petit Chaperon rouge* de Perrault par Ludwig Tieck en 1800 (*Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens*) introduit la figure d'un chasseur qui badine avec la petite fille, avant que celle-ci ne se fasse dévorer par un loup (aux allures et opinions de jacobin) aussi irrémédiablement que le Petit Chaperon rouge de Perrault. Le *Kinder- und Hausmärchen* se sert du chasseur[15] pour ajouter la célèbre séquence du sauvetage qui permet de remplacer la fin brutale du *Petit Chaperon rouge* de Perrault par le *happy end*. Presque toutes les éditions ultérieures, même celles qui se réclament explicitement de Perrault, le reprennent par la suite. L'analyse comparative et discursive montre que l'ajout de l'épisode du sauvetage s'inscrit dans le processus complexe d'une *reconfiguration* du genre *conte* en fonction d'un nouveau contexte énonciatif et socio-culturel (voir Heidmann 2009).

La dimension intertextuelle des contes

La nécessité d'inscrire tout énoncé dans le système des genres et de discours « en vigueur » implique le dialogue intense de son énonciateur avec les œuvres représentatives de ces genres. Ces derniers sont alors susceptibles de devenir des *intertextes* importants. La dimension discursive et énonciative qui relie tout texte à son contexte socio-culturel particulier permet de concevoir cette interaction sur le mode du dialogue. Dans cette optique, chaque texte en tant qu'énoncé et discours

15. Rolf Hagen avait rendu attentif à cette origine littéraire de la célèbre figure dans un article de 1955 qui prônait déjà la nécessité de l'analyse intertextuelle des contes, rendue impossible par les présupposés universalistes des folkloristes (1955 : 392-410).

construit ses effets de sens *en réponse* à d'autres textes et discours, c'est-à-dire en réponse à ce qui s'est dit auparavant, dans un jeu perpétuel de différenciation, de variation et de renouvellement de sens. Cette conception discursive et dialogique permet de concevoir l'intertextualité autrement que sur le mode de l'*influence* et de l'*imitation*.

Dans cette optique, on peut définir le terme d'*intertextualité* non pas comme la présence d'un texte dans un autre, mais comme un processus dynamique dans lequel un texte fait une *proposition de sens* à laquelle un autre texte répond. Afin de souligner le caractère dynamique de ce jeu de proposition et de réponse, je propose de recourir au terme de *dialogue intertextuel* plutôt que d'*intertextualité*. Le terme de *dialogue intertextuel* implique la possibilité de créer des effets de sens *nouveaux* et radicalement différents plutôt que de reprendre ou de varier un sens déjà existant.

Ce déplacement épistémologique permet par exemple de percevoir que Perrault engage un dialogue intense avec le conte de Psyché, inséré dans les *Métamorphoses* d'Apulée. Le conte ancien ne lui fournit pas seulement un dispositif énonciatif complexe qu'il reconfigure dans des *Histoires ou contes du temps passé* de façon ingénieuse.[16] Elle lui fournit aussi les éléments d'une histoire *nouvelle*. La descente de la protagoniste dans les ténèbres, épisode calqué sur les descentes des héros antiques aux Enfers, sa rencontre avec un chien monstrueux qu'il faut calmer avec une galette et l'interdiction de s'installer confortablement auprès de la Grande déesse des Morts en constituent le noyau. Une comparaison *texte à texte* avec le conte latin révèle les procédés complexes d'un dialogue intertextuel ingénieux resté enfoui pendant la longue histoire d'exégèse des deux contes célèbres. J'en donnerai ici quelques éléments pour illustrer l'importance de la dimension intertextuelle pour les contes.

Dans le sixième livre des *Métamorphoses*, Psyché reçoit la mission suivante de Vénus: «Prends cette capsule (elle la lui donna) et va-t'en de suite aux Enfers, jusqu'aux pénates enténébrés d'Orcus».[17] Psyché, qui comprend que sa belle-mère jalouse l'envoie à une mort certaine, décide de se suicider en se jetant du haut d'une Tour, mais celle-ci se transforme en conseillère bienveillante et donne à la «pauvrette» (*misella*) des instructions précises pour survivre aux dangers qui la guettent dans les ténèbres. Elle lui conseille surtout deux choses: de suivre le chemin mal frayé (*iter inuium*) directement (*iam canale directo)* et sans parler à personne (Apulée 2007: 231). «Seulement», ajoute la Tour, «tu ne devras pas pénétrer dans ces ténèbres les mains vides, mais tenir dans chacune une galette de polenta pétrie au vin miellé, et à l'intérieur de ta bouche tu auras mis deux pièces d'une obole».[18] Elle lui conseille de refuser de rendre service à ceux qui solliciteront son aide: «mais toi passe sans rien dire, n'ouvre pas la bouche».[19] La galette

16. Pour l'analyse de cette reconfiguration, voir Heidmann (2009).
17. *Sume istam pyxidem, et dedit; protinus usque ad inferos et ipsius Orci ferales penates te dirige* (2007: 231).
18. *Sed non hactenus uacua debebis per illas tenebras incedere, sed offas polentae mulso concretas ambabus gestare manibus at in ipso ore duas ferre stipes* (2007: 232).
19. *sed tu nulla uoce deprompta tacita praeterito* (2007: 232).

doit lui servir à apprivoiser l'énorme chien «aboyant d'un gosier tonitruant»,[20] qui garde le palais dans lequel la déesse Proserpine recevra Psyché en lui offrant un siège confortable (*sedile delicatum*; 2007: 236) que celle-ci doit absolument refuser.

À l'instar de Psyché vénérée pour sa beauté, le Petit Chaperon rouge est décrit comme «la plus jolie [fille] qu'on eut sçû voir» (Perrault 1697: 47). La mission qu'elle reçoit de sa mère ressemble par bien des côtés à celle que Vénus exige de Psyché: elle doit traverser un bois pour porter une galette et un pot de beurre à sa «Mère-grand». Mais à la différence notable de Psyché, le Petit Chaperon rouge ne reçoit aucun conseil, ni de la part d'un conseiller bienveillant, ni de la part de sa mère dont il est pourtant dit qu'elle était «folle» d'elle. Le narrateur décrit son comportement comme l'exacte inversion de celui de Psyché. Au lieu de suivre «directement» le chemin mal frayé, sans détour et sans parler à personne, le Petit Chaperon rouge s'arrête pour bavarder avec «compère le Loup» et s'en va «par le chemin le plus long, s'amusant à cueillir des noisettes, à courir après des papillons, & à faire des bouquets des petites fleurs qu'elle rencontroit» (1697: 51). Malgré sa peur de la «grosse voix» contrefaite du Loup, elle entre dans la maison de sa mère-grand avec beaucoup moins de précaution que sa sœur antique franchissant le seuil du palais de la grande déesse des morts gardé par Cerbère. Au lieu de «fermer la gueule au chien aboyeur grâce au truc de la galette restante», comme le fait Psyché, le Petit Chaperon rouge pose «la galette & le petit pot de beurre sur la huche», selon la demande du Loup déguisé en mère-grand. Au lieu de refuser le «siège moelleux», comme Psyché qui «reste humblement assise au pied de la grande déesse», «le petit chaperon rouge se deshabille, & va se mettre dans le lit» (1697: 54). Le célèbre dialogue avec le Loup déguisé qui suit cette action imprudente se termine par une dernière inversion de l'aventure infernale de Psyché. Au lieu de «ressortir des Enfers nettement ravigotée»,[21] le Petit Chaperon rouge y reste définitivement: «ce méchant Loup se jetta sur le petit chaperon rouge, & la mangea» (1697: 55).

En lisant *Le Petit Chaperon Rouge* comme une réponse intertextuelle au conte ancien de Psyché, nous comprenons la morale dont Perrault s'est proposé de doter son propre conte *moderne*. La «Fable de Psiché», avait-il précisé, est ingénieuse, mais elle ne contient ni de Morale utile, ni encore de «Morale cachée» dans la préface de son recueil de textes en vers. Pour la doter d'une «morale utile», Perrault la transpose et la retourne: sa protagoniste fait précisément ce que la Tour bienveillante avait dit à Psyché de *ne pas faire*. Le narrateur indique très clairement la raison de ce comportement fatal: «la pauvre enfant [...] ne sçavoit pas qu'il est dangereux de s'arrester à écouter un Loup» (1697: 49).

20. *Canis namque praegrandis teriugo et satis amplo capite praeditus immanis et formidabilis tonantibus oblatrans faucibus morutos* (2007: 234).
21. *longe uegetior ab inferis recurrit* (2007: 237).

Quant au procédé ingénieux d'une telle *inversion* des éléments de l'intertexte, notons que l'académicien le met en œuvre également dans d'autres *Histoires ou contes du temps passé* dont *La Barbe bleue*. Appliqué aux textes anciens, ce procédé vise, comme je l'ai montré ailleurs, à créer une *autre* façon, plus inventive et novatrice, de recourir à l'Antiquité que celle prônée par son adversaire Nicolas Boileau. Seule l'analyse comparative et discursive des *deux* textes dans leurs cohérences respectives parvient à dégager le dialogue intertextuel du *Petit Chaperon rouge* avec la *fabella* de Psyché. Ce type d'analyse n'a rien de commun avec une *Quellenforschung* désuète recherchant de façon positiviste «l'origine» de certains motifs d'un texte canonique. Ce n'est donc ni l'occurrence d'une «galette», ni encore celle d'un Cerbère tonitruant qui ressemble à un loup, ni encore la traversée des ténèbres de la protagoniste vers une Mère-Grand qui font du texte d'Apulée «la source» du *Petit Chaperon rouge*. Ces motifs prennent sens dans une syntagmatique, un contexte socio-culturel et un projet discursif radicalement différents: c'est une histoire *nouvelle* et *différente* inscrite dans un autre genre, que Perrault oppose, sous forme de contre-position, au genre ancien et à la *fabella* célèbre de Psyché.

L'analyse différentielle et discursive des contes de Basile, des Grimm et d'Andersen mène au même constat: il s'agit de textes très complexes, créés dans le dialogue intense avec les genres et les textes d'Ovide, Apulée, Boccacio, Arioste, Straparola, Cervantes, L'héritier et d'Aulnoy, Leprince de Beaumont, Tieck, Oehlenschläger et d'autres encore. La comparaison différentielle montre que ces contes, devenus des faits culturels fortement dé-textualisés aujourd'hui, mettent en œuvre *des procédés langagiers, textuels et intertextuels* d'une complexité que les présupposés de l'approche folkloristique n'ont pas permis de percevoir. Loin d'être des récits «simples» d'un imaginaire universel ou populaire, *Le Petit Chaperon rouge, La Barbe bleue, Cendrillon* et d'autres contes s'avèrent être des réponses précises et très complexes à d'autres *textes*, ancien et modernes, écrits en latin, italien, espagnol napolitain, français et d'autres langues encore.

Bibliographie

Aarne-Thompson. *The Types of the Folktale.* Helsinki: Collection FF Communications, 1964.

Apulée. *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or*. Texte établi par D. S. Robertson émendé (*sic*), présenté et traduit par Olivier Sers. Paris: Les Belles Lettres, 2007.

Delarue, P. & Ténèze, M.-L. *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer*. Paris: Maisonneuve et Larose, 2002.

Grimm, J. und Grimm, W. *Kinder- und Hausmärchen,* fac-similé édité par Heinz Rölleke. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1986 [1812].

Hagen, R. «Perraults Märchen und die Brüder Grimm», in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. 74, 1955, 392-410.

Heidmann, U. (éd.) *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*. Lausanne: Payot, 2003.

Heidmann, U. «Comparaison et analyse de discours. La comparaison différentielle comme méthode», in: Adam, J.-M. & Heidmann, U. (éd.) *Sciences du texte et analyse de discours*. Genève: Slaktine, 2005, 99-118.

Heidmann, U. «Epistémologie et pratique de la comparaison différentielle. L'exemple des (ré)écritures du mythe de Médée», in: Burger, M. & Calame, Cl. (éd.) *Comparer les comparatismes*. Paris & Milan: Edidit & Archè, 2006, 141-159.

Heidmann, U. «Raconter autrement. Vers une poétique de la différence dans les *Contes racontés pour des enfants* de H.-C. Andersen», in: Auchet, M. (dir.) *(Re)lire Andersen. Modernité de l'œuvre*. Paris: Klincksieck, 2007, 103-121.

Heidmann, U. «Narration et argumentation dans *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* de Perrault et *Cenerentola* de Buzzati», in: Danblon, E. e.a. (éd.) *Argumentation et narration*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 2008a, 139-149.

Heidmann, U. «La Barbe bleue palimpseste. Comment Perrault recourt à Virgile, Scarron et Apulée en réponse à Boileau», in: *Poétique*. 154, 2008b, 161-182.

Heidmann, U. «Comment comparer les (r)écritures anciennes et modernes des mythes grecs? Propositions pour une méthode d'analyse (inter)textuelle et différentielle», in: Parizet, S. (dir.) *Mythe et Littérature*. Paris: Lucie Editions («Poétiques comparatistes») (Publication de la Société Française de Littérature générale et comparée, vol. 3), 2008c, 143-160.

Heidmann, U. «Comment faire un conte moderne avec un conte ancien? Perrault en dialogue avec Apulée et La Fontaine», in: *Littérature*. 153, 2009, 19-36.

Heidmann, U. & Adam, J.-M. *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier...* Paris: Editions Classiques Garnier («Lire le XVII[e] siècle»), 2010.

Lhéritier, M.-J. *Oeuvres meslées*. Paris: Coignard, 1696.

Maingueneau, D. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation.* Paris: Armand Colin, 2004.

Perrault, Ch. *L'Apologie des Femmes*. Par Monsieur P**. Paris: Coignard, 1694.

Perrault, Ch. *Préface* de *Griselidis, nouvelle avec le conte de Peau d'Asne, et celuy des Souhaits ridicules.* Quatrième édition. À Paris: Coignard, 1695. Fac-similé Firmin-Didot, Paris: 1929.

Perrault, Ch. *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralitez.* Paris: Barbin, 1697.

Perrault, Ch. *Perrault's Tales of Mother Goose.* The dedication manuscript of 1695 reproduced in collotype facsimile with introduction and critical text by Jacques Barchilon. Vol. 2. New York: The Pierpont Morgan Library, 1956.

Soriano, M. *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*. Paris: Gallimard, 1968.

Rastier, Fr. *Arts et Sciences du texte*. Paris: PUF, 2001.

Tatar, M. (ed.) *The Classic Fairy Tales. Texts, Criticism.* New York, London: Northon & Company, 1999.

Tieck, L. «Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens», in: *Phantasus, Schriften*, 6, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985, 362-393.

Todorov, T. *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981.

Zuber, R. *Les* Contes *de Perrault et leurs voix merveilleuses. Les émerveillements de la raison*. Paris: Klincksieck, 1997.

La négociation des rapports interdisciplinaires dans le champ comparatiste

Christine Baron
Université de Paris VII, CLAM

La question des rapports entre savoirs et littérature a été posée dans le cadre de traditions nationales, à l'occasion de monographies d'auteurs, ainsi dans les travaux de Michel Pierssens qui portent sur la littérature française du XX[e] siècle dans ses rapports avec la thermodynamique (Pierssens, 1991). Celui-ci observe notamment que les réseaux symboliques des textes témoignent d'une mutation des disciplines scientifiques observable à différents niveaux dans les textes littéraires. L'essai récent de Jacques Bouveresse *La Connaissance de l'écrivain*, *sur la littérature, la vérité et la vie* (2008) fait, pour sa part, le point sur les conditions auxquelles la littérature peut être reconnue porteuse de savoirs. Ce cadre a donné lieu à de nombreuses polémiques dans le dernier quart du XX[e] siècle, de l'affaire Bricmont/Sokal au vif débat entre Habermas et les tenants de l'herméneutique (Rorty, Ricoeur, Vattimo) comme pensée qui rompt avec l'héritage des Lumières. Celle-ci n'a cependant pas fait l'objet d'études systématiques dans un cadre comparatiste. Or, que peut gagner la littérature comparée à engager un tel débat? Doubler la réflexion comparée sur les écrivains d'une interrogation sur des questions d'ordre épistémique invite à une confrontation féconde qui peut être de l'ordre d'une archéologie, d'un questionnement sur la contribution des discours non littéraires aux élaborations littéraires, sur ce que l'on entend par connaissance, mais surtout elle peut permettre de confronter la démarche propre aux sciences aux usages que peuvent en faire les littératures, dans un cadre qui plaiderait pour un comparatisme élargi.

La transversalité propre aux études comparatistes trouverait alors la chance de se doubler d'une confrontation des paradigmes littéraires aux paradigmes cognitifs, à un moment où le thème scientifique semble retenir à des degrés divers l'attention des écrivains, de *Special Topics in Calamity Physics* (*La physique des catastrophes*, 2006) de Marisha Pessl à *Zigzag* (*La Théorie des cordes*, 2006) de José Carlos Somoza et aux romans de Denis Guedj (*Zéro*, 2005; *Le Théorème du perroquet*, 1998). Si, comme le soulignait Heidegger dans *Chemins qui ne mènent nulle part*[1], il est difficile au XX[e] siècle de parler de «la science» dans la mesure où celle-ci se décline en disciplines spécialisées qui ont des cloisons étanches entre elles, la manière d'aborder les paradigmes scientifiques dans un cadre littéraire

1. «Toute science est, en tant que recherche, fondée sur le projet d'un secteur d'objectivité délimité; elle est donc nécessairement science particulière» (Heidegger 1980: 109).

mondialisé expose des disparités et des convergences intéressantes pour le comparatiste.

Enfin, l'importance croissante des sciences cognitives dans les études littéraires aux États-Unis et en France (notamment les travaux de J.-M. Schaeffer dans le cadre du CNRS, du CRAL et de l'EHESS) témoigne d'une tendance lourde qu'on peut interpréter de diverses manières : réactions contre le déconstructivisme, nécessité de renouer un dialogue disciplinaire abandonné dans les traditions textualistes et la critique issues des années 1970 et 1980, réflexion renouvelée sur le rapport de la littérature et des autres discours donc, et au-delà sur les rapports de la littérature et d'un réel qui n'est pas seulement un « effet », questionnement sur les modèles théoriques dont se dote éventuellement le récit de fiction pour élaborer des représentations, enfin, construction par le récit d'un savoir propre, de nature fictionnelle. Quelques-uns des motifs de ce renouvellement des études ayant été évoqués, que peut-on entendre aujourd'hui lorsqu'on évoque les rapports entre littérature et connaissance ? Quels types de questionnements ? Quels modèles théoriques ? Quels bénéfices escomptés d'une telle démarche en comparée ?

On pourra identifier trois stades possibles de ce problème. On peut tout d'abord se demander à quels savoirs nous avons affaire dans la littérature ou comment les récits de fiction mettent en scène non seulement des contenus de connaissance mais la forme même de la transmission dans un cadre rhétorique. Par ailleurs, comment un savoir et ses procédures peuvent-ils être interrogés par les moyens spécifiques qu'offre l'expression littéraire, dans le cadre d'une analyse comparée? Cela pose, à travers la question de l'emprunt méthodique, la perspective de l'invention des poétiques. Enfin, en confrontant un roman de Thomas Pynchon à quelques autres textes qui font un usage très particulier de théories scientifiques à une pensée du roman et du statut de la narration, on pourra entre autres voir comment le réinvestissement narratif d'un intertexte scientifique active des représentations et problématise métaphoriquement la question du sens d'une expérience en même temps qu'il thématise ce que peut nous dire le récit de fiction en tant que tel du monde que nous habitons.

Les savoirs dans la littérature

Le premier rapport entre savoirs et littérature est un rapport d'inclusion ; sans doute le moins intéressant au sens où, par exemple, dans le roman, il expose ou narrativise un savoir. L'usage que fait la fiction du savoir scientifique et technique procède ainsi de cette démarche qui consiste à intégrer à la fois détails techniques, descriptions minutieuses (celle de la machine à explorer le temps chez Wells), histoire de la discipline (*Le théorème du perroquet* de Guedj), voire présentation des théories concurrentes dans le cadre d'une communauté scientifique mise en scène par le récit (*La théorie des cordes* de Somoza). Le réalisme paradoxal des œuvres

d'anticipation participe, certes, d'un désir de crédibilité, mais aussi d'une vocation de témoignage historique reconnue à la littérature depuis le XIX[e] siècle et l'essor du genre romanesque.

Cependant, cette inclusion peut s'effectuer selon plusieurs modalités. Pour ne retenir que l'exemple du savoir historique dans *Le Nom de la rose* d'Umberto Eco (1980), celui-ci occupe l'espace narratif sous la forme de citations de textes mais en procédant en quelque sorte «du dedans». Il prête à son narrateur contemporain des faits racontés une solidarité avec ce que Foucault aurait appelé l'*épistémè* médiévale, délivrant l'illusion d'un accès immédiat – sans médiation – à cet univers au lecteur. Adso, le jeune novice assistant de Guillaume de Baskerville au nom éminemment intertextuel participe à l'enquête sur les crimes de l'abbaye mais s'interroge en même temps sur des points de théologie et introduit le lecteur au débat complexe sur les limites de l'hérésie et de l'orthodoxie. Cet effet d'immersion est lié à la citation littérale de textes médiévaux, du traité du parfait inquisiteur mis dans la bouche de Bernard Gui au *Malleus maleficum* invoqué au moment où Salvatore et la sorcière présumée sont condamnés par l'Inquisition.

La description même de la bibliothèque est une quasi-transcription des préceptes esthétiques de la *Somme théologique* concernant les édifices religieux de Thomas d'Aquin sur lesquels Umberto Eco a soutenu sa thèse et qui s'intègrent sans marque énonciative particulière à la trame du récit. Cet effet d'immersion crée un contrat de lecture implicite de l'ordre de la familiarité, mais sans reconstituer explicitement le chemin historique qui mène du document au récit de fiction.

Cet écrasement temporel ne prive toutefois pas, à travers l'ironie, le lecteur d'un effet de confrontation dans la mesure où le protagoniste, Guillaume, incarne une manière de scepticisme épistémologique et mobilise ainsi, pour être compris ce qu'Eco nomme par ailleurs, dans *Lector in fabula*, l'encyclopédie implicite du lecteur (1985: 95).

Tout autre est le procédé de Hugo dans *Notre-Dame de Paris* ou celui de Yourcenar qui, dans *L'œuvre au noir* ou les *Mémoires d'Hadrien*, semble surplomber l'histoire et adopter une attitude archéologique. L'introduction à l'histoire s'y effectue sous la forme de digressions et parfois de citations de documents. L'effet qui en résulte est une mise à distance de ce savoir en même temps qu'une réflexion critique marquée sur son historicité, alors explicitement mise en perspective. Toutes les digressions de Victor Hugo, notamment, consacrées aux systèmes juridiques médiévaux mettent en perspective son opposition à la torture et à la peine de mort et reproblématisent l'inscription du récit dans un Moyen Âge tantôt modèle (en ce qui concerne les formes architecturales) tantôt repoussoir (pour ce qui concerne la barbarie des coutumes en droit).

Lors même que le roman de Hugo, comparant dans un célèbre chapitre («Ceci tuera cela») l'architecture et l'écriture, thématise le rapport du monument au document, il sépare ce qui appartient à l'un et à l'autre, proposant ainsi une

manière d'objectivation du donné historique et une distinction claire entre ce qui appartient à l'histoire et ce qui appartient à la fiction.

Or, il est significatif que ces deux stratégies narratives contrastées (inclusion du point de vue chez Eco, extériorité de la voix narrative chez Hugo) recouvrent très exactement ce que Ricoeur désigne dans ses *Essais d'herméneutique II* comme l'alternative qui s'offre au philosophe du dernier quart du XXe siècle pour penser la question de la connaissance et le conflit entre l'héritage des Lumières et celui de l'herméneutique, qu'il thématise de cette manière:

> Une antinomie m'a paru être le ressort essentiel de l'œuvre de Gadamer, à savoir l'opposition entre distanciation aliénante et appartenance. Cette opposition est une antinomie parce qu'elle suscite une alternative intenable: d'un côté avons-nous dit, la distanciation aliénante est l'attitude à partir de laquelle est possible l'objectivation qui règne dans les sciences de l'esprit ou sciences humaines; mais cette distanciation qui conditionne le statut scientifique des sciences est en même temps la déchéance qui ruine le rapport fondamental et primordial qui nous fait appartenir et participer à la réalité historique que nous prétendions ériger en objet. D'où l'alternative sous-jacente au titre même de l'œuvre de Gadamer *Vérité et méthode*: ou bien nous pratiquons l'attitude méthodologique mais nous perdons la densité ontologique de la réalité étudiée, ou bien nous pratiquons l'attitude de vérité, mais alors nous devons renoncer à l'objectivité des sciences humaines. (Ricoeur 1986: 101)

Si Hugo demeure l'homme d'après 1789 qui pose un regard distancié sur une période méconnue de l'histoire, Eco relit explicitement la crise des savoirs au XIVe siècle dans les termes mêmes des conflits idéologiques d'aujourd'hui, mais aussi les conflits idéologiques du XXe siècle à la lumière de ceux du passé. On ne saurait mieux dire combien en l'occurrence les formes du savoir et le rapport des savoirs et de la littérature dépassent ainsi le niveau de l'inclusion pour poser la question, à travers le récit de fiction, de la forme et du mode de transmission des savoirs scientifiques dans la littérature.

Les formes du savoir: l'épreuve et l'enquête, la méthode et la production du sens

Michel Foucault distingue deux manières de connaître, liées à deux pratiques juridiques distinctes et successives dans le temps: l'épreuve et l'enquête. L'épreuve est fondée sur l'autorité de la parole, l'enquête sur le témoignage direct. L'enquête, avant d'être un procédé scientifique validé, est d'abord un modèle démocratique. Michel Foucault dans ses *Dits et écrits III* (1994) suggère que la modernité est liée au passage de la pratique judiciaire de la preuve à celle de l'enquête. Il y voit le signe d'un triomphe d'une nouvelle forme d'attestation qui est celle des sciences modernes, ainsi qu'une amélioration des pratiques sociales.

Or, force est de constater que l'enquête, la recherche de l'énigme depuis l'émergence du roman policier au XIX[e] siècle, est devenue la forme fondamentale de la narration, qui place l'élucidation d'une énigme au centre du dispositif narratif. Le travail d'interprétation, les hypothèses, leur vérification ou non créent une manière de paradigme commun des démarches cognitives et du récit de fiction, qui engage les personnages dans un travail d'élucidation et fait de la lecture une herméneutique explicite à plusieurs niveaux. Le savoir concerne alors moins l'objet du récit qu'il ne concerne sa forme même et son enjeu.

Dans *Le Théorème du perroquet* (1998) de Denis Guedj, le mystère de la naissance des jumeaux et celui de la disparition du mathématicien Grosrouvre qui lègue sa bibliothèque aux héros constituent une énigme qu'il appartient aux protagonistes de découvrir; celle-ci se double de l'hypothèse selon laquelle le disparu aurait trouvé une solution originale au théorème de Fermat, qu'il s'agirait pour les héros de reconstituer. Le rangement systématique de la bibliothèque, la mise en scène théâtrale des grands moments de l'histoire des mathématiques et le travail d'investigation que cela suppose sur le savoir mathématique depuis l'Antiquité conduisent non à une résolution de l'énigme mais au postulat que celle-ci se trouvait précisément sous les yeux de chacun, à travers l'animal fétiche capable de mémoriser des formules complexes.

Dans *Zigzag* (*La Théorie des cordes*) de José Carlos Somoza, la recherche de l'assassin des membres du groupe de recherche finit par se confondre avec la théorie des cordes elle-même (de là peut-être l'indistinction du titre du roman avec le nom scientifique connu de cette théorie du temps); *Zigzag* est le nom du projet scientifique mais en même temps celui de la créature monstrueuse à laquelle une expérience mal maîtrisée a donné naissance, de telle sorte que la mise en scène de l'expérimentation conduit à la solution du problème: rejouant la scène filmée par les machines à remonter le temps, les protagonistes se rendent compte qu'un personnage extérieur qui s'est introduit dans le dispositif est l'assassin qu'ils recherchent.

Cependant, l'importation de savoirs dans un texte de fiction peut avoir une tout autre fonction. Si, comme le note Calvino dans une conférence intitulée *Monde écrit et monde non écrit* (1983) la fonction de la littérature est de donner voix à ce qui n'a pas de voix, la matière muette et la science moderne sont également privées de représentations communes. Dans les *Cosmicomics*, en proposant une histoire comique de la formation de l'univers à travers un personnage absolument fantaisiste, Qfwfq, Calvino utilise les axiomes de la science moderne à l'orée de chaque nouvelle et illustre ainsi narrativement la théorie de la relativité, celle du *big bang* ou celle de la formation des atomes d'hydrogène en leur donnant visibilité et en mettant en scène des situations improbables d'un point de vue strictement réaliste, mais absolument compossibles aux théories exposées en épigraphe qui sont ainsi prises à la lettre.

La science souffre d'un déficit d'images. La science contemporaine, écrit Calvino, «ne nous donne plus d'images à représenter; le monde qu'elle nous ouvre

est au-delà de toute image possible. Et pourtant, chez le profane qui lit des livres scientifiques s'éveille de temps à autre une image. J'ai essayé d'en noter quelques-unes et de les développer dans un récit».[2] Travailler autour de ce déficit de représentations pour vivifier un imaginaire jusqu'alors inexistant constitue alors un projet d'écriture qui peut se traduire en termes d'élargissement des représentations. L'intertexte que forme ce recueil avec la *Petite cosmogonie portative* de Queneau porte la preuve d'un désir de rénovation de l'expression littéraire dont le texte de l'auteur français témoigne également lorsqu'il s'écrie:

> On parle de Minos et de Pasiphaé
> Du pélican lassé qui revient d'un voyage
> Du vierge du Vivace et du bel aujourd'hui (...)
> Alors de pourquoi pas l'électromagnétisme? (Queneau 1989: 203)

Les savoirs offrent en l'occurrence à la littérature une occasion de thématisation nouvelle en même temps que la littérature offre aux savoirs un lieu de visibilité et de partage. Mais on peut dire aussi, par ailleurs, que la littérature offre aux savoirs une occasion de confrontation mutuelle. Cela peut être illustré par les *Cosmicomics* de Calvino, et en particulier par les fables relatives à l'évolution des espèces ou à leur disparition (comme dans la nouvelle sur les dinosaures). En effet, en proposant l'hypothèse totalement antiscientifique et loufoque d'une survivance des dinosaures, Qfwfq transgresse grossièrement les lois de la science naturelle mais, ce faisant, il réoriente la réflexion du côté de l'anthropologie en transformant la nouvelle en méditation sur l'altérité, la différence et la manière dont les sociétés accueillent ou rejettent l'autre. Au fil de la nouvelle, la réflexion prend encore un autre tournant lorsque Qfwfq note que plus les dinosaures disparaissent de la terre, plus ils étendent leur empire sur les rêves et deviennent présents dans le monde des fantasmes.

Ainsi, la nouvelle illustre le concept psychanalytique de retour du refoulé (car, note Calvino, «plus nos maisons sont éclairées et prospères et plus leurs murs ruissellent de fantasmes»; Calvino 1984: 23) mais elle présente en même temps une hypothèse sur l'origine de la littérature fantastique comme l'autre, le versant obscur des Lumières:

> J'avais cru que leur disparition avait été pour mes frères la magnanime acceptation d'une défaite; maintenant, je savais que plus les dinosaures disparaissent, plus ils étendent leur empire, et sur des forêts bien plus intimes que celles qui couvrent les continents: dans l'enchevêtrement des pensées de ceux qui demeurent. Dans la pénombre de frayeurs et des doutes des générations désormais ignorantes, ils continuaient à allonger le cou, à soulever leurs pattes griffues, et quand l'ombre ultime de leur image s'était effacée, leur nom continuait à se superposer à toutes les significations du monde, à perpétuer leur présence dans les rapports entre les êtres vivants. (Calvino 1992: 112)

2. Italo Calvino, *Il Caffè*, 1964, dans Calvino 1995: 1321.

C'est ainsi que, du schème de l'importation des savoirs dans la littérature on est passé à une démarche indirecte qui est de l'ordre de la modélisation cognitive, ou de l'emprunt de paradigmes propres à un savoir pour construire d'autres domaines de la connaissance, de façon analogique, et par cette analogie même, des poétiques qui permettraient d'en rendre compte.

En 2005, Bruno Clément écrit le *Récit de la méthode*, et son projet est justement d'indiquer comment s'effectue dans une écriture le projet de la tâche à accomplir, avec un double effet; le «discours de la méthode», y compris dans les sciences, s'articule comme une fable, mais en retour cette fable se nourrit d'un paradigme méthodique qui est celui-là même des savoirs et de leurs épistémologies internes. On passe alors à un autre niveau des relations entre savoirs et discours littéraires. Si les savoirs sont toujours justiciables d'une rhétorique[3] qui en rend compte, voire qui contribue à les élaborer, en retour, la rhétorique du récit se nourrit de discours méthodiques dans l'élaboration de ses propres jalons. Ces remarques plaident pour ce qu'illustre la nouvelle de Calvino citée ci-dessus; une translation raisonnée d'un savoir à l'autre, pour laquelle le récit de fiction offrirait un cadre privilégié.

De fait, Bruno Clément note à propos de cette translation:

> Si la méthode circule, sans trop de mal en effet, d'un champ à l'autre, c'est que le monde est méthodique, et que le sous-tendent un certain nombre de principes, de lois, de structures qu'il s'agit seulement de mettre au jour dans l'abstraction hypothétique d'un sujet quelconque. (Par ailleurs) l'universalité de la méthode n'est si facilement réalisée que lorsqu'elle est aussi singulière. Si une méthode permet avec un égal bonheur de peindre, de faire les plans d'une machine volante, de théoriser la médecine, de dessiner des architectures imaginaires et perspectives, de philosopher, même, c'est qu'une conscience fait le lien entre ces activités. C'est que la méthode n'est pas anonyme. Valéry (qu'on aura sans doute reconnu) a donné à cette réponse, sous les traits de Léonard de Vinci ou de Descartes, mais dans le retrait – notable et problématique – du sien propre, toute sa portée théorique. (Clément 2005: 10-11)

À cela on pourrait ajouter que ce retrait du nom propre de la part de Valéry définit sa méthode propre en termes de poétique qui parie sur la capacité du sujet empirique à s'absenter de son œuvre, à faire de celle-ci dans tous les sens du terme une abstraction. De cette manière, il est possible de retourner la proposition de Bruno Clément concernant les savoirs et la littérature; lorsqu'il note à propos du cheminement de Descartes que «aucune proposition théorique n'est pure de la fiction qui la rend possible» (Clément 2005: 114), on peut ajouter qu'aucune fiction n'est sans doute exempte, dans l'exposition des conditions de son élaboration, d'un modèle de pensée qu'elle importe d'un champ du savoir constitué.

3. Ce qui est congruent à l'affirmation de Lyotard dans *La Condition postmoderne* à propos de la notion de «grand récit» qui montre comment la science a elle aussi eu besoin, pour se légitimer, d'une rhétorique dont elle serait en dernier ressort dépendante (1979: 54).

L'exemple que développe Fernand Hallyn dans *Les Structures rhétoriques de la science* à propos de la lunette de Galilée et de l'hypothèse d'un relief lunaire est paradigmatique de cette situation. À l'époque où Harriot observe les taches lunaires, sans en tirer de conclusion particulière, c'est Galilée, son contemporain, qui en déduit l'existence de reliefs et peut ainsi relayer les théories de Copernic par l'observation à la lunette. Hallyn met en avant le fait que les théories relatives à la perspective en peinture et particulièrement les travaux de Barbaro, Alberti et Guidobaldo Del Monte permettent de concevoir les trois dimensions d'un objet. La translation analogique s'avère pertinente pour penser dans un autre champ du savoir. La peinture crée les conditions de recevabilité d'une théorie de la nature en trois dimensions, tout comme l'axiomatisation mathématique offre une issue aux avancées de la physique.[4]

Ainsi Hallyn conclut-il en ces termes: «L'analogie conduit à un savoir vraisemblable au sens strict: une représentation semblable à celle qui est reconnue ailleurs comme vraie» (Hallyn 2004: 72). En soulignant la rhétoricité des savoirs scientifiques dans leur structure même, Hallyn fait du même coup de la rhétorique un outil qui se dote de paradigmes et de structures qui ne lui appartiennent pas d'emblée mais qui lui permettent d'élaborer un discours dans un champ du savoir.

La proximité du travail de Bruno Clément avec les recherches de Hallyn est évidente en ce qu'elle met en relief – dans des champs d'investigation assez éloignés mais tous relatifs aux relations littérature et connaissance, rhétorique et savoirs scientifiques – le lien essentiel entre élaboration cognitive et élaboration fictionnelle, qui permet de dégager une solidarité structurelle entre pratique littéraire et mode de constitution d'un savoir.

Cependant, ces deux essayistes s'intéressent principalement à des textes philosophiques, scientifiques, critiques (en particulier dans le chapitre de l'essai de Clément portant sur Georges Poulet) qui, par leur dimension rhétorique, permettent de déceler cette solidarité, lors même qu'ils nient leur propre rhétoricité. Qu'en est-il lorsqu'un récit de fiction, qui se donne pour tel, décrit ou met en œuvre par une expérience un énoncé scientifique? Et quelle valeur heuristique peut-on accorder à la manière dont il le prend en charge?

Quels usages narratifs des savoirs? *The Crying of lot 49* (*Vente à la criée du lot 49*, 1966) de Thomas Pynchon

Les paradigmes savants peuvent constituer des modèles de pensée, voire structurer analogiquement un imaginaire poétique, on vient de le voir. Mais ils peuvent en outre être porteurs d'une réflexion sur le statut même de la fiction littéraire. Le choix d'un moment de la pensée, d'un événement scientifique sert alors de para-

4. Ce que souligne Queneau dans *Bords* (1978).

digme métalittéraire en ce qu'il caractérise globalement la manière dont le récit de fiction peut se rapporter au monde, au lecteur, en délimitant ses pouvoirs. Le démon de Maxwell, du nom de l'expérience de pensée proposée par James Clerk Maxwell en guise de réfutation de la seconde loi de la thermodynamique, en est une bonne illustration, dans la mesure où son invention questionne le pouvoir d'une hypothèse. Comment une hypothèse absolument invérifiable du point de vue de la physique des corps lourds peut-elle démentir une loi vérifiée, avérée, de manière cependant indiscutable? Cette situation est paradigmatique d'un pouvoir reconfigurant prêté à la pensée.

La fortune de ce thème est importante dans la littérature scientifique, et Fernand Hallyn y consacre un chapitre dans *Les Structures rhétoriques de la science* (2004). Cependant, dans le roman de Pynchon *Vente à la criée du lot 49*, cette proposition scientifique présentée d'abord comme une digression semble peu à peu occuper une place centrale, jusqu'à infléchir un tournant majeur au récit. Alors que Fernand Hallyn examine exclusivement le substrat rhétorique des sciences, dans le roman de Pynchon, c'est par une visualisation de l'expérience de Maxwell (et curieusement par une contemplation du sourire ironique du savant, dans un petit portrait) que se fait jour l'idée que là pourrait bien résider la solution de l'énigme.

L'héroïne, Oedipa, est désignée au début du roman comme exécutrice testamentaire d'un ex-amant milliardaire et tente de comprendre les raisons de la tâche qui lui a été confiée. Elle se lance alors dans une enquête labyrinthique qui la conduit assez rapidement à découvrir dans ses pérégrinations un symbole récurrent. Ce symbole est une trompette munie d'une sourdine qui orne certains timbres postaux. Ceux-ci témoignent de l'existence d'un réseau de distribution parallèle au courrier officiel qui prend la forme d'une société secrète dirigée par un certain Tristero, en lutte contre le courrier régulier. Les origines de cette organisation sont évoquées dans une pièce élisabéthaine intitulée *The Courier's tragedy*. Or, peu à peu, tous les témoins qui pouvaient aider Oedipa dans ses recherches disparaissent; le metteur en scène, Driblette, l'autre exécuteur testamentaire, Metzger et même le libraire Zapf's où elle avait trouvé un exemplaire de la pièce et qui voit son magasin incendié. Oedipa formule alors trois hypothèses:

1. Il existe effectivement un réseau postal secret.
2. Ceci est une hallucination.
3. Toute cette intrigue a été imaginée par le mort qui a engagé des acteurs professionnels afin d'égarer l'enquêtrice, mais l'existence de ce réseau est une imposture.

Au centre du récit, Oedipa, renvoyée vers un certain John Nefastis vers lequel convergent les indices est mise en présence d'un petit cylindre par lequel celui-ci tente devant elle l'expérience de Maxwell; après s'être absenté pour laisser Oedipa observer le phénomène, il souligne dans une longue digression l'existence de deux formes d'entropie, communicationnelle et mécanique. Or ces

deux formes sont séparées, excepté, nous dit le roman, dans l'hypothèse du démon de Maxwell.

> Entropy is a figure of speech, then, «sighed Nefastis» a metaphor. It connects the world of thermodynamics to the world of information flow. The machine uses both. The Demon makes the metaphor not only verbally graceful but objectively true.[5] (Pynchon 1966: 106)

Or, alors que ce qui définit généralement une enquête réussie est la convergence des indices, ceux-ci partent dans tous les sens et Oedipa est sur le point de sombrer dans la folie dans les dernières pages du roman. Le courrier parallèle WASTE signifie gaspillage, gâchis, ce qui semble gouverner l'errance du personnage qui, en se perdant, accumule paradoxalement des preuves de l'existence de ce qu'elle recherche, de même que le message en se dispersant atteint le plus clairement son but. Ce paradoxe gouverne le récit, et il apparaît même comme la seule constante de la narration, illustrant ainsi ce que Blanchot note à propos des œuvres de Kafka dans *La Part du feu*:

> Ce qui rend angoissant notre effort pour lire, ce n'est pas la coexistence d'interprétations différentes, c'est, pour chaque thème, la possibilité mystérieuse d'apparaître tantôt avec un sens négatif, tantôt avec un sens positif.

Le gigantesque gâchis de l'enquête aboutit à la vente dans les diverses collections de Pierce Inverarity d'un lot de faux timbres de la poste parallèle, rachetés par un collectionneur unique qui surenchérit afin d'éviter leur dispersion. Eu égard au désordre de la matière, la question de l'entropie, annoncée de manière performative par John Nefastis, devient alors celle-là même de la construction du récit (ce qui est, somme toute, un constat banal) mais au-delà, celle d'un statut du récit en tant qu'il porte le legs hétéroclite de faits, mais aussi d'une nation sans héritiers et sans commissaire priseur, lorsque dans les dernières pages, le narrateur se demande ce qui reste à hériter et à qui appartient cette Amérique qui se trouve codée dans le testament.[6]

La question de l'entropie et du désordre de la matière représente le levier même du modèle narratif du roman de Pynchon; entre la téléologie de l'enquête policière fondée sur la nécessité qu'émerge un sens et l'atomisation des signes, il y a toujours trop ou trop peu, ce que dit à sa manière Oedipa, égarée par l'omniprésence des marques de Thurn and Taxis: «Last night, she might have wondered what undergrounds apart from the couple she knew of communicated by

5. Traduction française: «L'entropie est une figure de style, soupire Nefastis, une métaphore qui unit le monde de la thermodynamique à celui de l'information. La machine se sert des deux. Le démon rend cette métaphore non seulement verbalement élégante, mais objectivement vraie» (Pynchon 1989: 120-121).
6. «What was left to inherit? That America coded in Inverarity's testament, whose was that?» (Pynchon 1966: 180).

WASTE system. By sunrise, she could legitimately ask what undergrounds didn't» (Pynchon 1966: 124).[7] C'est ce principe d'entropie de la science moderne que met en évidence Pierssens dans «Les trois savoirs de la fiction» (cf. Pierssens 1991: 166-185). L'instabilité des systèmes dynamiques de Prigogine et Stengers est à la fois le thème explicite du récit et son *deus ex machina*, au sens où le principe constitutif du récit de fiction est devenu son instabilité même. Ainsi, Oedipa désespérément à la recherche d'une loi qui lui permette de comprendre le sens de l'héritage qui lui est confié est-elle, comme le souligne Pierssens (1991: 180-181 notamment), en proie à une obsession maladive du sens, dans l'impossibilité où elle se trouve de reconstituer à la fois une convergence des signes et une linéarité de son itinéraire. Telle est la marque narrative, dans le roman de Pynchon, de cette interaction de la science et des phénomènes culturels que relèvent les deux scientifiques.

Ainsi le labyrinthe de Pynchon dans lequel erre Oedipa instaure-t-il l'image, commune à la science contemporaine et au récit de fiction, d'un réseau de lignes entrelacées où dominent le désordre et l'irréversibilité. Pierssens note à ce sujet que le trait psychologique essentiel des personnages, la paranoïa, prend alors la place de cet ordre disparu. Oedipa, (d'ailleurs accompagnée par un groupe de rock appelé «The Paranoïds») face à tant de signes contradictoires, ne peut renoncer à croire à une manipulation occulte. Pynchon, en mettant en scène le savant lui-même sous la forme d'une divinité ambiguë, d'un *deus ex machina* tantôt bienveillant, tantôt maléfique, dirait ainsi, selon Pierssens, l'ambiguïté de ce savoir de la fiction issu de l'instabilité des systèmes dynamiques que relèvent Prigogine et Stengers dans *La nouvelle alliance* (1978).

Pas plus la pléthore de signes que leur manque ne donne réponse à la quête d'un sens. Mais le démon de Maxwell, en plus de répercuter la question de l'entropie sur le récit, est analogiquement porteur d'une autre question qui est celle du pouvoir de la fiction, et que l'on pourrait résumer ainsi: en quoi une hypothèse absolument invérifiable peut-elle démentir une proposition de la physique avérée? En quoi, en d'autres termes, une fiction permet-elle de reconfigurer notre rapport à la réalité, dans la mesure où elle nous contraint à séparer radicalement référentialité littérale et validité cognitive? Si le récit de Pynchon est non seulement sans référent possible mais invraisemblable, il n'est pas pour autant dépourvu de valeur cognitive, et suggère au contraire la solidarité historique des paradigmes culturels et scientifiques.

Sans entrer dans le détail des débats auquel a donné lieu l'hypothèse de Maxwell et sa réfutation de la seconde loi de la thermodynamique, on peut noter que de nombreux commentateurs prenant à la lettre la question du démon ont appliqué à sa théorie la physique des corps lourds. Or c'est méconnaître la nature

7. Traduction française: «La nuit précédente, elle aurait pu se demander quels réseaux occultes en dehors de ceux qu'elle connaissait se servaient du système WASTE. Au lever du soleil, elle pouvait légitimement se demander quels réseaux ne s'en servaient pas» (Pynchon 1989: 143).

spécifiquement fictionnelle de la proposition de Maxwell, dont la force se nourrit précisément de ce que la réalité ne lui offre aucune condition d'applicabilité. En ce sens, le démon de Maxwell a fasciné commentateurs et écrivains en ce qu'il illustre un pouvoir configurant de l'imagination qui est le principe même du récit de fiction – tout comme il illustre sans doute d'autre part une version de la science non vérificationniste que Baas van Fraassen thématise dans un article célèbre par la métaphore du radeau. Par la présence du modèle scientifique dans le roman se constitue alors à proprement parler une pensée du roman comme expérience mentale et fictionnelle propédeutique à un questionnement sur l'Amérique d'aujourd'hui.

Mais ce que dit aussi peut-être plus radicalement l'exemple du démon de Maxwell comme paradigme savant est l'existence d'un savoir lié à la compétence fictionnelle elle-même, en ce qu'elle met en œuvre des modèles d'alternative au réel dont les limites ne sont pas celles de mondes représentables dans leur objective matérialité mais celles de la possibilité même de leur représentation. Ainsi Jean-Marie Schaeffer, soulignant l'importance cognitive de l'imagination, retourne-t-il aux discours savants la proposition en ces termes :

> L'immersion mimétique dans les univers fictionnels ainsi créés nous donne accès à des modélisations représentationnelles qui ont ceci de particulier qu'elles n'appellent pas de rétroinjection dans le réel et donc n'entrent pas dans notre savoir encyclopédique du « monde ». Pour autant, elles peuvent intervenir sous de multiples formes dans nos interactions futures avec la réalité, puisqu'elles mettent à notre disposition des boucles de traitement mental endogène que nous pouvons réactiver à volonté chaque fois que nous nous trouvons face à un domaine analogique pertinent, qu'il s'agisse d'une situation purement mentale ou d'une interaction avec le monde environnant. (Schaeffer 2002 : 32)

Ce qui importe dès lors est le rôle de ces représentations dans un processus global et non leur valeur de référentialité. Il apparaît alors dénué de sens de s'interroger sur la valeur de « vérité » ou l'éventuelle fausseté de ces représentations. Elles sont prises (et comprises) dans leur caractère dynamique. La notion de « savoir fictionnel » déplace ainsi les enjeux cognitifs ordinaires ; il ne s'agit ni d'une déconnexion pure et simple de tout corrélat dans la réalité (ce qui priverait la fiction de sa valeur cognitive), ni d'une stricte correspondance avec le réel.

Ainsi, selon Schaeffer, « La fiction n'est pas tant une *image*[8] du monde réel qu'une exemplification virtuelle d'un être-dans-le-monde-possible ; ses limites ne sont pas celles, thématiques, des mondes représentables, mais celles, constituantes, de la représentabilité des mondes » (Schaeffer 2002 : 31). La littérature renseignerait ainsi sur la science en lui offrant un espace de visibilité, en même temps qu'une relation externe à soi-même, qui permet de la voir « du dehors », hors les tautologies disciplinaires. Cette « méthodologie oblique » (della Faille 2002 : 290)

8. Italiques dans le texte original.

serait peut-être la marque des rapports entre littérature et savoirs dans le monde contemporain, et l'originalité de ce que l'on pourrait appeler un mode de connaissance littéraire.

Que le savoir ne soit pas seulement, dans une perspective mimétique, savoir encyclopédique du monde qui serait «reflété» par le texte modifie les rapports de la littérature et des œuvres de fiction en général aux autres discours. Les textes littéraires ne sont plus dès lors un espace d'importation de savoirs extérieurs, qui possèdent leurs propres paradigmes, mais un lieu où ils se retravaillent comme discours, renvoyant à cette capacité d'autoélucidation permanente que relève Ricoeur lorsqu'il note la solidarité de la capacité narrative et de la capacité cognitive (1983: 263 et suivantes).

Bibliographie

Blanchot, M. «La lecture de Kafka», in: *La Part du feu*. Paris: Gallimard, 1987, 9-19.

Bouveresse, J. *La Connaissance de l'écrivain, sur la littérature, la vérité et la vie*. Paris: Agone, 2008.

Calvino, I. «Cybernétique et fantasmes», in: *La Machine littérature*, trad. Michel Orcel et François Wahl. Paris: Seuil, 1984, 11-29.

Calvino, I. *Cosmicomics*. Paris: Seuil, 1992.

Calvino, I. «Monde écrit et monde non écrit», trad. Philippe Daros, in: *Italo Calvino*. Paris: Hachette supérieur («Portraits littéraires»), 1995, 161-164 [«Mondo scritto e mondo non scritto» (1983), in: *Lettera internatzionale*, anno 2, 4/5, 1985].

Calvino, I. *Romanzi e racconti*. Ed. dir. Da Claudio Milanini. A cura di Mario Barenghi… Milano: Mondadori, 1995.

Clément, B. *Le Récit de la méthode*. Paris: Seuil («Poétique»), 2005.

Copestake Ian D. *American postmodernity: essays on the recent fiction of Thomas Pynchon*. Oxford e.a.: Peter Lang, 2003.

della Faille, N. «Problématique de la "bonne norme" et du "bon juge". Autour de *La Loi* de Thomas Mann, in: Klimis, S. & Van Eynde L. 2002, 289-316.

Eco, U. *Lector in fabula*, trad. Myriam Bouzaher. Paris: Grasset et Fasquelle, Poche («Biblio»), 1985.

Eco, U. *Le Nom de la rose,* trad. Myriam Bouzaher. Paris: Poche («Biblio»), 1985 [*Il nome della rosa*, Rome: Fabbri-Bompiani, 1980].

Foucault, M. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994.

Fraassen, B. van, «Sauver les phénomènes», trad. G. Garreta, in: Laugier, S. & Wagner, P. (éd.) *Philosophie des sciences, réalisme et naturalismes*. vol. II. Paris: Vrin, 2004, 147-163 [«To save the phenomena», in: *Journal of philosophy*. 73, 1976, 623-632].

Guedj, D. *Zéro ou les cinq vies d'Aemer*. Paris: Laffont, 2005.

Guedj, D. *Le Théorème du perroquet*. Paris: Le Seuil, 1998.

Hallyn, F. *Les Structures rhétoriques de la science*. Paris: Seuil («Des travaux»), 2004.

Heidegger, M. *Chemins qui ne mènent nulle part.* Paris: Gallimard («Tel»), 1980.

Hugo, V. *Notre-Dame de Paris*. Paris: Gallimard (Folio «classiques»), 1974.

Yourcenar, M. *L'œuvre au noir*. Paris: Gallimard, 1968.

Yourcenar, M. *Les Mémoires d'Hadrien*. Paris: Gallimard, 1974 [Paris: Plon, 1958]

Klimis, S. & Van Eynde, L. *Littérature et savoirs*. Bruxelles: Publication des Facultés universitaires Saint-Louis, 2002.

Lyotard, J. -F. *La condition postmoderne*. Paris: Minuit, 1979.

Pessl, M. *La physique des catastrophes*. Paris: Gallimard, 2007 [*Special Topics in Calamity Physics*, 2006].

Pierssens, M. *Savoirs à l'œuvre*. Lille: Presses universitaires de Lille III, 1991.

Pynchon, T. *The Crying of lot 49*. Philadelphia: J.B. Lippincott Company, 1966.

Pynchon, T. *Vente à la criée du lot 49*. Paris: Seuil, 1989.

Queneau, R. *Petite cosmogonie portative*, *Chant III*. Paris: Gallimard («Pléiade»), 1989.

Queneau, R. *Bords*. Paris: Hermann, 1978.

Ricoeur, P. *Du Texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris: Seuil («L'Ordre philosophique»), 1986.

Ricoeur, P. *Temps et récit. Tome I.* Paris: Seuil («Essais»), 1983.

Schaeffer, J.-M. «Représentation, imitation, fiction: de la fonction cognitive de l'imagination», in: Chassay J.-F. & Gervais, B. *Les Lieux de l'imaginaire*. Montréal: Liber, 2002, 15-32.

Schaub, T. H. *Approaches to teaching Pynchon's "Crying of lot 49"and other works*. New York: the MLA of America, 2008.

Somoza, J. C. *La théorie des* cordes. Paris: Actes Sud («Babel»), 2007 (trad. de *Zigzag*. Barcelone: Random House Mondadori, 2006)

II.

Images, réseaux, dialogues interculturels

Imagologie, psychologie sociale et psychologie cognitive. Pour une recherche concertée

Philippe Beck
Université catholique de Louvain

Le 12 janvier 2009, «Entropa», l'œuvre du plasticien David Cerny, fut dévoilée à Bruxelles pour inaugurer le début de la présidence tchèque de l'Union européenne. Cette représentation stéréotypée des pays membres de l'Union Européenne suscita de vives réactions, en particulier de la part de la Bulgarie. Si la Belgique et l'Allemagne furent respectivement assimilées à une boîte de pralines et à un réseau d'autoroutes, leur partenaire bulgare fut affublée d'une image moins flatteuse: des toilettes à la turque. L'artiste se défendit dans un entretien avec l'Agence France-Presse: «Entropa est une œuvre d'art, pas une déclaration politique, c'est conçu pour être amusant et ironique, l'humour peut parfois être une catharsis».[1] Cerny fait ici allusion au caractère partagé du stéréotype qui, il faut le souligner, peut aussi bien être positif que négatif. Cependant, le choix des toilettes pour représenter la Bulgarie, justifié par des souvenirs d'enfance de l'artiste, n'était peut-être pas le plus approprié.

Le stéréotype a, de fait, souvent mauvaise réputation. Néanmoins il fait partie d'un arsenal de processus cognitifs qui nous permettent de gérer la complexité des informations auxquelles nous sommes confrontés quotidiennement. Depuis la publication de *Public Opinion* de Walter Lippmann en 1922, des spécialistes en sciences humaines s'intéressent aux stéréotypes – à leur formation, leurs fonctions, leurs contenus et leurs dérives. S'inscrivant dans une perspective résolument interdisciplinaire, cette contribution voudrait mettre en dialogue des recherches menées sur les stéréotypes en psychologie sociale et cognitive avec d'autres en imagologie comparée. Si les rapports entre la psychologie sociale et cognitive et l'étude des stéréotypes nationaux dans la littérature, et en particulier les *images*, qui intéressent notamment l'imagologie, paraissent évidents, ils ne bénéficient pas toujours de l'attention qu'ils méritent. La compréhension des mécanismes cognitifs à l'œuvre dans la formation des stéréotypes et de leur impact social est pourtant, à mes yeux, élémentaire pour en saisir les enjeux de nature littéraire.

Manfred Beller (1987) et Emer O'Sullivan (1989) sont à ma connaissance les premiers à avoir approfondi les rapports entre ces disciplines. Il y a quelques années, le recueil *Une idée fausse est un fait vrai* (Jeanneney, 2000) revisitait le sujet

1. *Le Vif. L'Express*, 15/01/2009 [en ligne] http://www.levif.be/actualite/europe/72-57-28001/entropa--l-oeuvre-d-art-qui-secoue-la-presidence-tcheque-de-l-ue.html, consulté le 19/01/09.

et rassemblait des réflexions interdisciplinaires pertinentes. Plus récemment, Ruth Florack (2007) a eu le mérite d'avoir formulé une critique constructive de l'imagologie dite traditionnelle et d'avoir relancé des impulsions pour une approche mettant en relation les sciences littéraires, la psychologie cognitive et sociale, ainsi que les sciences historiques. L'ouvrage *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey* (Beller & Leerssen, 2007), un manuel de référence pour toute recherche interdisciplinaire dans ce domaine, va tout à fait dans le même sens en offrant une vue d'ensemble de l'imagologie et de ses disciplines connexes.

Clarifications terminologiques

Tout d'abord, il convient de rappeler brièvement les domaines d'étude des différentes disciplines que cette contribution voudrait faire interagir. La stéréotypisation est l'un des processus mentaux par lesquels nous traitons l'information. Objet des investigations de la psychologie cognitive, ce processus est un cas particulier de la catégorisation. La psychologie sociale, quant à elle, étudie le phénomène de la catégorisation et de l'identification sociale, mais en mettant davantage l'accent sur le contenu des stéréotypes et sur leur rôle dans la société. La littérature comparée, de par sa vocation interdisciplinaire, aborde ces domaines par le biais de l'imagologie notamment, qui s'intéresse entre autres à la genèse, au développement, aux fonctions et à l'impact des stéréotypes nationaux, ethniques ou d'autres entités collectives (*images*) dans un discours écrit, en particulier de nature littéraire. Sa spécificité réside dans l'importance attachée à l'étude des dimensions diachronique et esthétique dans la construction de ces images (Beller, 1987).

Venons-en à présent à l'objet qui invite ces différentes disciplines à se rencontrer. Le terme stéréotype a connu au fil des années des définitions différentes, qui mettent chacune l'accent sur différentes variables. Lippmann était en 1922 le premier à parler de «pictures in our heads» (Lippmann 1965: 18), de «symboles», de «ideas» (8) et de «overgeneralisation» (95). Il précisa également le rôle structurant (75) et figeant (100) des stéréotypes, qui favorisent l'orientation et la communication en réduisant la complexité des données de la réalité, et se montrent résistants au changement. Sa principale observation fut qu'un système de stéréotypes tend toujours à attirer l'attention sur lui et à ainsi confirmer ses propres résultats, même si les données statistiques de l'expérience prouvent le contraire. Ainsi un stéréotype, de par ses caractéristiques inhérentes mais aussi de par ses fonctions, devient souvent la fameuse exception qui confirme la règle. C'est pourquoi Lippmann mit l'accent sur le rôle significatif à jouer par l'éducation pour favoriser une perception différenciée (Lippmann 1965: 59).

Une autre caractéristique importante du stéréotype est sa référence à un savoir partagé, comme le font remarquer Leyens, Yzerbyt & Schadron lorsqu'ils parlent de «croyances partagées concernant les caractéristiques personnelles, générale-

ment des traits de personnalité, mais souvent aussi des comportements, d'un groupe de personnes» (1996: 12). Les variables «partagées» et «groupe de *personnes*» peuvent poser problème, puisqu'un stéréotype peut tout aussi bien être individuel et s'appliquer à des objets – une dimension qui sera plus tard notamment prise en compte par David J. Schneider (2004), comme on le verra plus loin. Mais dans tous les cas, on parlera d'un «degré de partage» selon le fait que le stéréotype soit partagé par un nombre de personnes plus ou moins grand.

La littérature scientifique rapporte encore deux autres variables importantes, à savoir la valence et le degré de véracité, reprises par Jones dans la définition suivante:

> A stereotype is a positive or negative set of beliefs held by an individual about the characteristics of a group of people. It varies in its accuracy, the extent to which it captures the degree to which the stereotyped group members possess these traits, and the extent to which the set of beliefs is shared by others. (Jones 1997: 170)

Avec la valence, Jones met le doigt sur l'un des malentendus les plus répandus concernant les stéréotypes: le fait qu'ils peuvent être positifs. Leur mauvaise réputation résulte simplement de leur inimitié avec le processus affectif de la création de préjugés et de comportements discriminatoires qui peuvent, mais ne doivent pas, en résulter (voir Florack 2007: 35ff).

Une définition étonnamment élémentaire du stéréotype est donnée par le psychologue américain David J. Schneider, qui a le souci particulier de ne pas mettre de limites aux variables: «stereotypes are qualities perceived to be associated with particular groups or categories of people» (Schneider 2004: 24). Cette définition a l'avantage de reprendre les éléments sur lesquels tout le monde s'accorde et d'y adjoindre deux présupposés importants: d'une part le fait que la stéréotypisation est liée à notre perception et d'autre part qu'elle implique l'association entre catégories et qualités.

Dans le récent ouvrage de référence *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters*, Manfred Beller propose une définition du stéréotype incluant une grande partie des caractéristiques mentionnées dans les définitions antérieures, dont la ténacité des stéréotypes, déjà énoncée par Lippmann:

> A stereotype is a generalization about a group of people in which incidental characteristics are assigned to virtually all members of the group, regardless of actual variation among the members. Once formed, stereotypes are resistant to change on the basis of new information. (Beller 2007: 429)

Une définition qui permettra de faire explicitement le lien vers l'imagologie, est celle de Daniel-Henri Pageaux, qui rappelle à juste titre les fonctions communicative et cognitive du stéréotype. Il le présente comme «forme minimale d'infor-

mations pour une communication minimale», «énoncé d'un savoir collectif» et «porteur d'une définition de l'Autre» (Pageaux 1989: 140ff).

Reste encore à préciser, outre le terme de stéréotype, la portée du terme *image* tel qu'il est utilisé par l'imagologie. Manfred Beller et Joep Leersen le définissent comme «mental silhouette of the other, who appears to be determined by the characteristics of family, group, tribe, people or race» (Beller & Leersen 2007: 4) ou encore comme «mental discursive representation or reputation of a person, group or «nation». [...] Images specifically concern attributions of moral or characterological nature (e.g. «Spaniards are proud»)» (Beller & Leersen 2007: 342). Selon ces auteurs, les images se caractérisent donc surtout par ce que la psychologie sociale appelle un «jugement de valeur sélectif». De manière générale, les stéréotypes augmentent ainsi la «jugeabilité» de leurs cibles (Sales-Wuillemin 2005: 40).

La fonction cognitive des stéréotypes

Les stéréotypes ont indéniablement, rappelons-le, un caractère fonctionnel. Ils servent à simplifier la réalité, à maintenir l'apprentissage passé, à organiser et à donner du sens à la réalité, ainsi qu'à déduire de nouvelles informations qui permettent de prévoir et de contrôler l'environnement. Nous sommes en effet très créatifs dans notre utilisation des stéréotypes pour expliquer la réalité ou pour la justifier (McGarty, Yzerbyt et al. 2002). Ceci n'est évidemment pas sans impact *réel* sur les relations sociales qui seront guidées par ces explications *fictives* auxquelles nous tenons fermement de par leur caractère structurant.

Robert Frank s'est particulièrement intéressé aux stéréotypes nationaux, mais les traits principaux qu'il retient restent valables de manière générale. À leur «dimension simplificatrice», leur caractère structurant et catégorisant (Frank 2000: 18), déjà évoqués, il ajoute que le stéréotype s'attache à un détail jugé «significatif», qu'il «dure et se répète dans le temps» et qu'il est «intériorisé par les membres d'une collectivité» (Frank 2000: 20). Ainsi il est perpétué et son «espace de réception» devient également «espace de diffusion» (Frank 2000: 20). Finalement le stéréotype exprime un jugement, à la différence du cliché.[2] Toutefois, Frank ne fait pas de distinction claire entre «stéréotype» et «préjugé», alors que la psychologie sociale tranche en précisant que ce dernier est un processus *affectif* qui peut, mais ne doit pas, être lié à la stéréotypisation (voir Florack 2007: 35ff).

2. C'est ici qu'apparaît la difficulté de distinguer deux termes apparentés que le langage courant utilise généralement comme synonymes. Dans *Le Grand Robert* (2001), le terme «cliché» est utilisé pour renvoyer à une «expression *trop souvent* [je souligne] utilisée» et a donc toujours une connotation péjorative. Le stéréotype, quant à lui, a une dimension plus large puisqu'il renvoie à une représentation, à une «opinion toute faite, [à un] cliché [!], réduisant les singularités». C'est en se rapportant plutôt à un comportement ou à des traits de caractère de *personnes* que le stéréotype contient ainsi un jugement.

Heinz Wismann fait très justement remarquer que le stéréotype résulte avant tout d'un désir de connaissance, mais d'une connaissance qui se fige rapidement. La distinction entre jugements *déterminants* et *réfléchissants* héritée de Kant est, selon Wismann, éclairante pour comprendre le phénomène de la stéréotypisation (Wismann 2000: 27f). Les premiers procèdent du général au particulier, tandis que les derniers s'élèvent du particulier au général, ce qui est aussi le cas lors de la formation d'un stéréotype. Parmi les jugements réfléchissants, Kant distinguerait, comme l'explique Wissmann, «les jugements inductifs à proprement parler, qui guident les découvertes progressives de la science, des jugements analogiques, qui coupent court à la recherche empirique, en concluant de l'observation partielle d'un phénomène à l'ensemble des propriétés dont il est doté» (Wismann 2000: 28). Wismann en conclut que la formation d'un stéréotype fonctionne sur le mode du jugement analogique et qu'il est donc «conforme à certains aspects de la réalité. La généralisation à laquelle le stéréotype donne lieu reste tout à fait valable tant que celle-ci garde le caractère d'une 'présomption logique'» (Wismann 2000: 28). C'est seulement par la suite que les stéréotypes perdent leur valeur cognitive et «dégénèrent en clichés», à savoir lorsque «le statut réfléchissant des jugements qui leur donnent naissance est oublié et remplacé par l'allure contraignante du jugement déterminant» (Wismann 2000: 28).

À l'instar de Benedict Anderson, Wismann, considèrant la nation comme un mythe soutient que le stéréotype national serait «une interprétation, une narration sous-jacente dont on perd le souvenir [...] et «où se traduit une expérience inachevée» (Wismann 2000: 29). Finalement, poursuit Wissmann, «aucun individu ne peut avoir l'expérience de la nation. Il en a des traces, et il s'empare des interprétations de cette histoire, de son récit» (Wismann 2000: 30). Le problème principal réside alors dans le fait que l'on essaie de représenter une identité collective sur le modèle de l'identité individuelle (Wismann 2000: 29), ce qui encourage la formation de stéréotypes. Ce problème apparaît d'ailleurs clairement lorsqu'on aborde les stéréotypes dans la perspective de la psychologie sociale ou cognitive: toute explication se rapporte à des individus et des individus forment des groupes. Inévitablement se pose alors la question suivante: comment et dans quels intérêts des concepts collectifs sont-ils individualisés?

L'idée du stéréotype comme narration d'un mythe national renvoie d'ailleurs directement à la psychologie sociale, car les stéréotypes forment de véritables théories explicatives. Edith Sales-Wuillemin (2006) en distingue deux: la théorie de l'équilibre cognitif «démontre que le sujet recherche des invariants pour comprendre son environnement relationnel et l'organiser de façon stable» (Sales 2006: 78); la théorie des attributions causales «repose sur une idée similaire, pour mieux comprendre et maîtriser son environnement, le sujet établirait des relations causales entre les événements auxquels il est confronté: une connaissance de la cause permettrait une meilleure maîtrise de celle-ci» (Sales 2006: 78).

Dans un contexte semblable, d'autres auteurs parlent de «théories naïves du monde» qui sont à la fois flexibles et rigides:

> Stereotypes are not only lists of attributes that apply to social categories. They function also, and mainly, as theoretical naïve explanations of the world. To the same extent that a person does not change theories all the time, stereotypes should be rigid. [...] [T]o the same extent that stereotypes are both flexible and rigid, they simplify past knowledge and create new knowledge. (Leyens, Yzerbyt & Schadron 1996: 204f)

Le fait que les stéréotypes et *images* contiennent souvent des jugements moraux s'explique par l'usage plus fréquent de la catégorie des traits de personnalité pour décrire autrui, et ce surtout dans la société occidentale (davantage individualiste). La plupart du temps, nous avons recours à des «théories implicites de personnalité». Ce concept désigne «des croyances générales à propos de la fréquence d'un trait, de sa variabilité et de sa liaison avec d'autres traits» (Leyens & Yzerbyt 1997: 41). Les théories implicites et les stéréotypes forment l'essentiel de ce qu'on appelle «l'information catégorielle» (Leyens & Yzerbyt 1997: 43). Elles évoquent les attentes que les gens entretiennent à propos de catégories sociales identitaires: les coiffeuses, les Juifs, les Allemands, etc.

En accord avec ces théories, Edith Sales-Wuillemin évoque encore le rôle régulateur des stéréotypes: les groupes ayant une position dominante sont parfois amenés à développer des stéréotypes qui *légitiment* cette domination par des caractéristiques spécifiques de l'exogroupe. La relation de domination d'un groupe sur l'autre apparaît au travers d'un phénomène remarquable: l'élaboration quasi symétrique (en miroir) des stéréotypes attachés au groupe dominant et au dominé, le point d'ancrage étant toujours le groupe dominant. Ceci apparaît notamment dans les stéréotypes à propos de la relation Nord-Sud. Les gens du Nord voient ceux du Sud comme faibles sur le plan économique et militaire, faibles physiquement, vifs, aimables etc. De manière symétriquement opposée, les gens du Sud voient ceux du Nord comme puissants sur le plan économique et militaire, travailleurs, forts physiquement, rudes etc. (Sales 2006: 79ff).[3]

Enfin les stéréotypes peuvent également avoir une fonction «appellative» et «émotive», lorsqu'ils sont consciemment instrumentalisés dans un contexte politique (Florack 2007: 49ff) et peuvent ainsi servir à manipuler les masses (Florack 2007: 54). L'historien Hans Henning Hahn les qualifie de «Volksweisheiten», de «Manipulationsinstrumente» et de «konstitutive Bestandteile ideologischer Systeme» (Florack 2007: 55). Ils jouent donc un rôle non négligeable en temps de conflit.

Pour Edith Sales-Wuillemin, beaucoup de questions restent ouvertes: un stéréotype est-il émis de façon unilatérale ou endossé par le groupe dominé? Dans le cas où il y a endossement du stéréotype par le groupe dominé, comment expliquer ce phénomène? Est-ce de la subordination? Du fatalisme? (Sales 2006: 79ff). Les

3. Cette opposition entre «Nord» et «Sud» dans les stéréotypes, qui est le résultat d'une recherche récente menée dans une vingtaine de pays autour de l'équateur, a également une longue tradition dans les textes littéraires (voir par exemple Beller & Leerssen 2007).

recherches récentes sur les émotions, qui jouent un rôle primordial dans la formation des stéréotypes, se posent les mêmes questions. Ainsi on espère pouvoir éclairer un jour la tension dialectique entre auto- et hétéro-stéréotype qui serait liée à des relations de pouvoir entre les groupes concernés.

Les processus de stéréotypisation

Après avoir clarifié la notion de stéréotype et mis en lumière ses fonctionnalités, penchons-nous sur sa formation. On peut distinguer plusieurs processus (Sales-Wuillemin 2006: 82ff):

- émission de «jugements polarisés»: les stéréotypes concrétisent des préjugés positifs ou négatifs et vont garder une trace de cette valeur associée au groupe;
- la «surgénéralisation»: nous avons tendance à faire appel à une *heuristique de raisonnement* qui conduit à généraliser le comportement d'un individu ou d'un sous-ensemble d'individus à toute la catégorie d'appartenance;
- la «distorsion de la réalité et le biais dans le souvenir»: ce processus rend compte du fait que le stéréotype se construit en cohérence avec le préjugé. Il résulte d'une tendance à ne retenir que les évènements qui viennent conforter le préjugé et à percevoir les événements de façon à ce qu'ils confortent le préjugé;
- la «corrélation illusoire» se réfère à deux processus complémentaires: le premier «rend compte du fait que les sujets ont tendance à surestimer les associations entre les traits généralement appliqués aux individus d'une même catégorie»; le deuxième «rend compte du fait que les sujets ont tendance à surestimer les liens qui existent entre l'appartenance à un groupe et à la possession des traits qui y sont en général reliés». Les causes de ce traitement biaisé sont la distinctivité de la cible (un groupe minoritaire attire toujours plus l'attention) et les attentes de la source (qui tend à confirmer ses préjugés).

La stéréotypisation est donc influencée par la saillance des informations et par la vision sélective du sujet: en comparant, je perçois des ressemblances et des caractéristiques différentielles qui sont toutes les deux sélectives. Outre celles-ci, c'est la première impression que j'ai de quelqu'un ou d'un groupe qui est saillante et qui aura une prédominance plus ou moins forte sur les expériences suivantes. C'est ce que Solomon Elliott Asch appelle l'«effet de primauté».

Hormis cela, ce sont les buts poursuivis au moment de la catégorisation qui favorisent la catégorisation d'une façon plutôt que d'une autre. L'accessibilité temporaire ou chronique de concepts a également un impact. Ainsi des influences externes (médias, amis, etc.) ou des schémas personnels peuvent influencer la catégorisation (Leyens & Yzerbyt 1997: 52; O'Sullivan 1989).

Aussi, l'homme procède par une série de «tactiques» pour maintenir les stéréotypes qu'il construit (Sales-Wuillemin 2006: 87ff). Comme les individus cherchent avant tout à préserver leur univers cognitif, ils évitent les informations contradictoires (*exposition sélective*). Si malgré tout ils y sont confrontés, ils vont chercher à ne pas les prendre en compte (*perception sélective*). Ils peuvent aussi déformer ces informations pour les adapter à leurs propres stéréotypes (*distorsion perceptive*). Les informations conformes aux stéréotypes sont bien entendu acceptées et agissent comme renforcement positif de ceux-ci.

L'homme cherche manifestement toujours et par tous les moyens à confirmer ses propres hypothèses. Le processus de stéréotypisation permet de comprendre pourquoi les stéréotypes sont donc inévitables et prennent une place à ne pas sous-estimer dans notre cognition. Selon Edith Sales-Wuillemin, «les traits qui sont polarisés et surgénéralisés ne sont pas construits au hasard. Ils résultent d'une mécanique complexe qui rend compte des rapports de pouvoir, d'antagonisme et d'oppression existants entre les groupes» (Sales-Wuillemin 2006: 92) – ce qui n'est pas sans importance pour l'imagologie, on le verra.

Stéréotypes nationaux et conflits

Ce que la littérature spécialisée appelle l'«entitativité» d'un groupe indique dans quelle mesure ce groupe est perçu comme une entité cohérente. Ce mécanisme va influencer la stéréotypisation. Les nations, ethnies, races ou autres groupes socioculturels sont tout désignés pour mettre en exergue ce type de processus. Les métissages entre les groupes sont facilement ignorés par les «théories naïves du monde» (Leyens & Yzerbyt 1997: 39) inhérentes à la stéréotypisation. Le psychologue Douglas L. Medin défendra même l'idée que nous insufflerions «une essence aux catégories d'objets naturels […]. Rothbart et Taylor (1992) soutiendront la même idée en ce qui concerne les catégories sociales. L'essence serait le ciment qui tient ensemble et justifie tous les stéréotypes» (Leyens & Yzerbyt 1997: 39). De par leur haut degré d'entitativité, mais aussi leur caractère idéologique, les nations sont ainsi rapidement essentialisées dans la perception.

La différence de perception de l'endogroupe et de l'exogroupe se reflète dans l'attribution d'une «essence humaine» qui va tout à fait dans le sens d'un autocentrisme et d'un essentialisme subjectif. Les principales caractéristiques humaines, c'est-à-dire l'intelligence, les émotions humaines et le langage, peuvent servir à décrire l'exogroupe comme «inférieur». Des études récentes en psychologie sociale ont confirmé que les hommes tendent «à réserver l'essence humaine pour décrire leur propre groupe, percevant des membres de l'exogroupe comme "infra-humains"» (Vaes 2006: résumé français de l'article).

Outre la simplification des représentations de l'Autre et de Soi, qui permet de faciliter la construction de l'identité collective, on peut distinguer deux ambivalences régissant la relation entre endogroupe et exogroupe telle qu'elle est reflétée

dans leurs perceptions mutuelles. La première est le fait que la perception positive ou négative d'un stéréotype réside simultanément dans les imaginaires sociaux (Frank 2000: 21). La seconde est la projection de Soi dans la représentation de l'Autre (Frank 2000: 22). Il est d'ailleurs fréquemment rappelé que l'image de l'Autre révèle davantage à propos du stéréotypant que du stéréotypé. Ainsi, les hétéro-stéréotypes les plus négatifs sont révélateurs d'une crise d'identité affectant la collectivité qui les produit (Frank 2000: 24).

En situation de conflit, cette tension dialectique entre auto- et hétéro-stéréotype, en combinaison avec l'autocentrisme de l'endogroupe, fait apparaître toute la puissance des stéréotypes en accentuant les différences. C'est d'ailleurs surtout à ce moment-là qu'ils sont instrumentalisés à des fins idéologiques. Le sociologue américain William Graham Sumner, influencé par le darwinisme social, parlait déjà en 1907 de «ingroup favorism» et de «outgroup derogation» qu'il considèrait comme «naturels» (Schneider 2004: 230f). La dévalorisation de l'exogroupe et la favorisation de l'endogroupe font d'ailleurs partie de la «théorie du conflit réel» développée par Muzafer Sherif. Selon lui «c'est l'inégalité des ressources» qui serait à l'origine des conflits intergroupes (cité par Sales-Wuillemin 2006: 46f). En situation de conflit les sentiments négatifs envers l'exogroupe seront non seulement renforcés, mais la loyauté envers l'endogroupe sera également augmentée. L'idée d'un fondement biologique à ce phénomène, dont on ne pourra nier le caractère fonctionnel pour le groupe, reste jusqu'à ce jour controversé. La seule certitude est que les comportements autocentristes sont, si pas universels, largement répandus et qu'ils augmentent en situation de conflit.

La ténacité des stéréotypes: le cas des textes littéraires

Nous savons que les stéréotypes nationaux sont monnaie courante dans les textes littéraires et qu'ils se perpétuent parfois à travers plusieurs siècles. Les points suivants tentent d'expliquer ce phénomène, en se référant directement ou implicitement à ce qui précède, tout en intégrant des dimensions propres au texte littéraire.

• Si certains stéréotypes nationaux semblent tenaces, c'est d'abord dû à la nature même de notre mode de communication. «Le langage est une excellente façon de susciter certaines attributions plutôt que d'autres» (Leyens & Yzerbyt 1997: 85f) et peut donc véhiculer une «corrélation illusoire» (Sales-Wuillemin 2006: 83). Ce «biais linguistique» (Leyens & Yzerbyt 1997: 86) influence notre raisonnement par induction. Suite à une impression ressentie, nous procédons, par le langage, à une attribution causale. L'opposition entre endo- et exogroupe, via notre perception, est ainsi destinée à s'enraciner dans le langage où elle peut agir de façon subtile et parfois inconsciente (Schneider 2004: 230).

• Un écrit s'avère en outre être un vecteur idéal pour perpétuer les stéréotypes. Comme on l'a vu, lorsqu'un stéréotype est intégré par une collectivité, celle-ci devient «espace de réception», mais aussi «espace de diffusion» (Frank 2000: 20).

Au plus la traçabilité est grande (notamment via l'écrit), au plus l'espace de diffusion est susceptible de croître.

• Ensuite, la subjectivité du monde représenté a une incidence manifeste sur la stéréotypisation: si l'auteur décide de donner une représentation qu'il estime «réaliste» de quelque chose, celle-ci va toutefois être régie par des stéréotypes inhérents au monde représenté.

• Pour ce qui concerne la subjectivité de l'auteur, celui-ci peut lui-même être marqué par des stéréotypes individuels (issus de «schémas personnels» ou de «théories naïves») ou inhérents à son contexte social, qui peuvent s'enraciner dans le texte. Pour Joep Leerssen, cette subjectivité est liée à la nature conflictuelle même des relations culturelles:

> Any representation of cultural relations is a representation of a cultural *confrontation*; and the author's own cultural values and presuppositions are inevitably involved in this confrontation. There is, in other words, *always a degree of subjectivity (auto-image) involved in the representation of another culture.* (Leerssen 2003, je souligne)

• La fiabilité de l'auteur est liée à cette subjectivité. Quel est le but poursuivi par le texte? Quelle est l'intention de l'auteur? Le stéréotype en tant que tel a perdu sa valeur cognitive dans le texte, la question de la «présomption logique» du jugement analogique ne se pose plus. Par contre, il a une fonction communicative, inhérente au texte (comme «théorie partagée» par exemple), ou peut encore servir à des fins idéologiques. Dans ce sens, il importe de poser la question d'éventuels éléments externes (médias, contacts, etc.) ayant pu influencer l'écrit.

• L'acte d'écriture: l'auteur peut volontairement prendre en compte ou nier les stéréotypes faisant partie de l'horizon d'attente des lecteurs. Ceci implique alors la manipulation consciente des stéréotypes (O'Sullivan 1989: 68).

• La perception du lecteur est plus ou moins biaisée par les stéréotypes présents dans le texte, qui ne sont rien d'autre que des représentations schématisées, telles que Ingarden les entend (Warnig 1975: 41f). Une représentation subjective, suggérée par le texte ou formatée par les stéréotypes ou préjugés du lecteur, va donc prendre forme chez celui-ci. Le lecteur peut rester indifférent ou être marqué par le stéréotype. Mais ce dernier peut aussi être stocké et demeurer en veille, jusqu'à ce que l'expérience vienne le confirmer et le réactiver. Ici interviennent le vécu du lecteur, sa capacité de différentiation et l'agissement des «théories naïves du monde».

• L'aspect le plus important est finalement le caractère fictionnel des textes littéraires, qui *prétendent* refléter la réalité. Le lecteur, lui, joue le jeu en suspendant momentanément son incrédulité; c'est la fameuse *Willing Suspension of disbelief* de Samuel Taylor Coleridge. Celle-ci, ajoutée aux tactiques que l'homme utilise pour confirmer ses hypothèses, laisse au stéréotype toutes les chances de survie.

Différentes traditions de recherche situent donc l'origine des stéréotypes nationaux dans la littérature, le folklore, l'opinion de dirigeants, les arts ou la philosophie. Cette tradition – tout comme les relations politiques, culturelles et éco-

nomiques dans leur ensemble – a certainement joué un rôle, mais y voir l'origine des stéréotypes nationaux peut sembler réducteur. Comme nous l'avons vu, la stéréotypisation est un processus inhérent à notre système cognitif et des stéréotypes concernant d'autres entités groupales ont toujours existé, comme l'attestent les textes grecs anciens.

Florack est assez critique envers l'hypothèse imagologique supposant que la dialectique entre auto- et hétéro-image s'expliquerait par les relations politiques entre deux pays (Florack 2007: 3). Son étude comparative de textes allemands et français du XVIe au XIXe siècle l'a menée à la conclusion que ce répertoire de représentations remarquablement constant faisait partie d'un savoir partagé transnational et était lié à la croyance de «caractères nationaux». Et même aujourd'hui une telle idée, qui transforme implicitement des groupes sociaux en formations organiques, survit dans les concepts de «mentalité» et de «culture» (Florack 2007: 3) – une question qu'il conviendrait d'approfondir.

Après une critique extensive de l'imagologie traditionnelle, remettant en question le postulat selon lequel les relations politiques entre deux pays seraient à l'origine de la dialectique entre auto- et hétéro-image. Florack évalue les thèses de Daniel-Henri-Pageaux (Florack 2007: 28ff). En redéfinissant l'imagologie, en 1989, Pageaux présentait celle-ci comme une science qui doit «dénombrer, démonter et expliquer ces types de discours, montrer et démontrer comment l'image, prise globalement, est un élément d'un langage symbolique, lequel est à étudier comme un système de sens» (Pageaux 1989: 139). En accord avec les recherches en psychologie sociale, Pageaux définit donc l'image comme «mélange de sentiments et d'idées» qui provoque chez le récepteur des «résonances affectives et idéologiques» (Pageaux 1989: 136).

En démasquant les stéréotypes nationaux comme récits, Wismann rejoint directement Pageaux. Si nous acceptons l'idée que les stéréotypes sont des récits, il faudra les traiter comme tels. Ainsi il est important de déceler leur origine et de déchiffrer leur fonction comme narration dans la narration. Un des problèmes majeurs réside donc dans la difficulté de définir un cadre géographique, sans rester cantonné dans les frontières nationales (Florack 2007: 31f).

Recherche concertée et perspectives

Étant donné la nature structurante des stéréotypes, il serait vain de vouloir les supprimer. Non seulement ils sont inévitables, mais toute tentative de suppression va même renforcer le stéréotype selon le principe du «rebound effect» (Westen 2000, 951): «at best they can be deciphered and comprehended with the methods of anthropology, ethnology and rhetorical discourse analysis» (Beller 2007: 430). Par contre, le contenu des stéréotypes peut être contrôlé et altéré. Dans un contexte social, le contact et surtout la coopération entre groupes sont des remèdes efficaces.

Dans ce sens, une histoire culturelle interdisciplinaire qui sera plus vaste, plus complexe, mais aussi plus complète – raison pour laquelle elle serait plus apte à rendre justice à la complexité de la réalité et à démystifier les constructions idéologiques qui se perpétuent – pourra aider à attirer l'attention sur les stéréotypes et les dérives qui se manifestent entre différents groupes culturels.

D'un point de vue didactique, il paraît primordial d'expliquer les mécanismes cognitifs à l'œuvre en enseignant l'imagologie. Les théories implicites de personnalité ou la théorie du conflit sont des exemples qui montrent qu'il y a bien plus que des interférences entre imagologie et psychologie. Ainsi, une approche interdisciplinaire est nécessaire pour contribuer de manière efficace à une désidéologisation des discours.

Dans une telle recherche interdisciplinaire, il faudra tenter de trouver une explication à la tension dialectique entre auto- et hetero-*image*. Elle sera sans doute à chercher dans l'autocentrisme situé au cœur de la tension entre endo- et exogroupe. Dans le cadre d'études de réception il serait intéressant de se pencher sur les réactions émotionnelles suscitées par les stéréotypes, car la façon et l'intensité avec laquelle nous nous identifions à un groupe influence notre degré de perméabilité au message stéréotypé. En ce sens, l'imagologie doit suivre la voie déconstructiviste de Benedict Anderson et étudier la fonction intégrante des auto- et hétéro-*images* dans la formation d'identités collectives. Enfin, une nouvelle vague de recherches pourra porter sur la prolifération des stéréotypes et ses conséquences dans une société globalisée régie par les mass-médias où les hommes ont accès aux mêmes images à travers le monde.

Bibliographie

Beller, M. «Vorurteils- und Stereotypenforschung – Interferenzen zwischen Literaturwissenschaft und Sozialpsychologie», in: Wierlacher, A. (Hrsg.) *Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik*. München: Iudicum, 1987, 665-678.

Beller, M. «Stereotype», in: Beller, M. & Leerssen, J. (ed.) *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*. Amsterdam – New York: Rodopi 2007 (= Studia Imagologica 13), 429-434.

Beller, M. & Leerssen, J. (ed.) *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*. Amsterdam – New York: Rodopi 2007 (= Studia Imagologica 13).

Boccato, G. *The paradox of suppression: accessibility versus conditional accessibility of stereotypical attributes*. Louvain-la-Neuve: Université catholique de Louvain, 2007 [Thèse de doctorat].

Bock, H. M. «La nation, un moment de l'histoire?», in: Jeanneney, J.-N. 2000, 157-166.

Carnaghi, A. *The revision of stereotypical beliefs: cognitive dimensions and social constraints*. Louvain-la-Neuve: Université catholique de Louvain, 2004 [Thèse de doctorat].

Dyserinck, H. *Komparatistik:Eine Einführung*. Bonn: Grundmann, 1977.

Florack, R. *Bekannte Fremde. Zu Herkunft und Funktion nationaler Stereotype in der Literatur*. Tübingen: Niemeyer, 2007.

Frank, R. «Qu'est-ce qu'un stéréotype?», in: Jeanneney, J.-N. 2000, 17-26.
Jeanneney, J.-N. (dir.) *Une idée fausse est un fait vrai. Les stéréotypes nationaux en Europe*. Paris: Odile Jacob, 2000.
James, M. *Prejudice and Racism*. New York: McGraw-Hill, 1997, 2nd ed [1972].
Leerssen, J. & Syndram, K. U. (ed.) *Europa provincia mundi: essays in comparative literature and European studies offered to Hugo Dyserinck on the occasion of his sixty-fifth birthday*. Amsterdam: Rodopi, 1992.
Leerssen, J. «Images – information – national identity and national stereotype» (dernière mise à jour 18 décembre 2003) [15 novembre 2008]: http://cf.hum.uva.nl/images/info/leers.html#top
Leyens, J.-Ph. & Yzerbyt, V. *Psychologie sociale*. Sprimont: Mardaga, 1997.
Leyens, J.-Ph., Yzerbyt, V. & Schadron, G. *Stéréotypes et cognition sociale*. Sprimont: Mardaga, 1996.
Lippmann, W. *Public Opinion*. New York: Free Press, 1965, 2nd ed. [1922].
McGarty, C., Yzerbyt, V. e. a. (ed.) *Stereotypes as explanations: the formation of meaningful beliefs about social groups*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
O'Sullivan, E. *Das ästhetische Potential nationaler Stereotypen in literarischen Texten – auf der Grundlage einer Untersuchung des Englandbildes in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur nach 1960*. Tübingen: Stauffenburg, 1989 (= Stauffenburg Colloquium, Bd. 8).
Pageaux, D.-H., «De l'imagerie culturelle à l'imaginaire», in: Brunel, P. & Chevrel, Y. (dir.) *Précis de littérature comparée*. Paris: PUF, 1989, 133-161.
Provost, V. *Les maux de la langue: identités sociales, attitudes et comportements linguistiques en Belgique francophone*. Louvain-la-Neuve: Université catholique de Louvain, 2002 [Thèse de doctorat].
Rocher, S. *Psychological essentialism, stereotype use and stereotype formation*. Louvain-la-Neuve: Université catholique de Louvain, 1998 [Thèse de doctorat].
Sales-Wuillemin, E. *Psychologie sociale expérimentale de l'usage du langage, représentations sociales, catégorisation et attitudes: perspectives nouvelles*. Paris: L'Harmattan, 2005.
Sales-Wuillemin, E. *La catégorisation et les stéréotypes en psychologie sociale*. Paris: Dunod, 2006.
Schadron, G. «De la naissance d'un stéréotype à son internalisation», in: *Cahiers de l'Urmis. Discrimination: perspectives de la psychologie sociale et de la sociologie*, No. 10-11 (2006) [3 novembre 2008]: http://urmis.revues.org/document220.html.
Schneider, D. J. *The Psychology of Stereotyping*. New York & London: The Guilford Press, 2004.
Vaes J. «"They" are Less Human than "We" are: Modern Prejudice in Human Terms», in: *Cahiers de l'Urmis. Discrimination: perspectives de la psychologie sociale et de la sociologie*, No. 10-11 (2006) [3 novembre 2008]: http://urmis.revues.org/document184.html
Warnig, R. (Hg.) *Rezeptionsästhetik*. München: Fink, 1975.
Westen, D. *Psychologie: pensée, cerveau et culture*. Paris: De Boeck, 2000.
Wismann, H. «Un regard philosophique», in: Jeanneney J.-N. 2000, 27-32.
Yzerbyt, V., Corneille, O. e.a. (ed.) *The psychology of group perception: perceived variability, entitativity, and essentialism*. New York: Psychology Press, 2004.

L'Art libre (1919-1922) et les réseaux intellectuels internationalistes

Bibiane Fréché
Fonds de la Recherche Scientifique – FNRS
Université libre de Bruxelles

En 1977, Yves Chevrel montrait que les publications périodiques jouent un rôle de premier plan dans la formation de l'opinion littéraire et participent de la diffusion des littératures étrangères, en les traduisant, en les critiquant ou en les présentant. Riche d'enseignements sur l'œuvre étudiée, le discours critique dit aussi beaucoup du système littéraire d'accueil. Chevrel signale, par exemple, que les chroniques de littératures étrangères des revues françaises de la fin du XIXe siècle ont pour objectif premier de démontrer la supériorité de la France. Le pays, qui sort d'une guerre contre l'Allemagne, a besoin de réaffirmer sa puissance, en soulignant la suprématie et l'universalité de sa littérature. Dans son article, Chevrel invitait à dépasser les relations binaires, en favorisant l'étude de modèles triangulaires, voire quadrangulaires, qui évitent la confrontation simpliste entre deux entités (auteurs, œuvres ou systèmes littéraires).

Dans la tradition des travaux de Pierre Bourdieu, les chercheurs du réseau «ESSE» («Pour un espace des sciences sociales européen», http://www.espacesse.org) coordonné par Franz Schultheis tentent également, depuis 2004, de dépasser l'histoire comparée en miroir, en cherchant à conceptualiser un modèle explicatif qui puisse combiner les notions de champ littéraire national et d'espace littéraire européen, où jouent à plein les transferts culturels.

Dans le cadre d'un projet international sur l'histoire franco-allemande au XIXe siècle, Michel Espagne et Michael Werner (1988, 1994) ont eux aussi mis en garde contre les dangers et les limites de la comparaison historico-culturelle binaire, tout d'abord parce que le comparatisme présuppose des espaces culturels clos – ce qui interpelle bien sûr lorsque l'on s'intéresse à la vie littéraire en Belgique[1], mais qui signifie aussi à plus large échelle que l'on ignore l'apport des transferts culturels à la mémoire nationale. Invitant à comprendre les textes dans le cadre d'une histoire sociale, Espagne et Werner avancent aussi l'idée selon laquelle la culture d'accueil sélectionne les objets culturels qu'elle emprunte aux cultures étrangères; ceux-ci jouent souvent, après le transfert, une fonction de légitimation ou de subversion au sein de la culture d'accueil.

1. L'histoire littéraire rejette généralement l'idée d'un champ littéraire belge clos. Ainsi, la vie littéraire belge francophone a notamment été présentée comme un «sous-champ» (Bourdieu 1985) ou, plus récemment, comme une «institution faible» (Aron & Denis 2006), terme qui recoupe sans doute le mieux les caractéristiques de la vie littéraire belge (absence de professionnalisation, faible émancipation des instances de production et de consécration littéraires des comportements politiques internes à une société belge *pilarisée*, activation du «capital relationnel» dans la construction des carrières littéraires).

Se revendiquant, au lendemain de la Première Guerre mondiale, internationale et internationaliste, l'*Art libre* semble le lieu privilégié pour interroger les fonctionnalités de la réception critique comparée et des transferts culturels. Incluant de nombreuses chroniques étrangères, la revue s'ouvre notamment à la littérature anglo-saxonne, grâce à plusieurs passeurs bien identifiables. Elle met au jour un réseau de relations qui dépasse les systèmes binaires de réception, et qui propulseront leur directeur, Paul Colin, sur les devants de la scène intellectuelle belge et française de l'entre-deux-guerres.[2]

L'Art libre, Romain Rolland et «Clarté»[3]

L'Art libre est une revue fondée par Paul Colin et Jean-François Elslander le 15 mars 1919, dans le climat de patriotisme exacerbé qui suit l'Armistice en 1918. Bimensuelle, la revue devient mensuelle à partir de mai 1920. Elle ne publie pas de textes littéraires inédits, mais se concentre plutôt sur la critique artistico-littéraire et les questions d'ordre politique ou social.

L'Art libre se revendique du pacifisme rollandiste, dans la mouvance de l'ouvrage *Au-dessus de la mêlée*, que Romain Rolland a publié en 1915. La revue sert par ailleurs, dans un premier temps, de relais au mouvement «Clarté», dont les bases ont été posées pendant la guerre par Raymond Lefèbvre, Henri Barbusse et Paul Vaillant-Couturier. L'objectif de «Clarté» est d'unir les intellectuels et les artistes dans une Internationale de la pensée, parallèle à l'Internationale des peuples, selon le manifeste de Barbusse paru dans *L'Humanité* du 10 mai 1919. Cette Internationale est chargée d'améliorer la connaissance mutuelle des peuples, de contrer la société belliciste et nationaliste qui a conduit aux massacres de la guerre, de résister à l'idéologie nationaliste et revancharde dominante qui approuve le traité de Versailles et de s'ouvrir à tous les hommes de bonne volonté par-delà les frontières. «Clarté» vilipende également le capitalisme, qu'elle considère aussi comme responsable de la Première Guerre mondiale. «Clarté» est donc un mouvement pacifiste, internationaliste, ayant pour volonté de changer l'ordre établi. Le groupe diffuse ses idées via la revue *Clarté*, qui publie les statuts de l'association dans son premier numéro du 11 octobre 1919. Si Romain Rolland approuve l'initiative du groupe, il préfère ne pas y appartenir, notamment parce qu'il n'approuve pas l'importance que Barbusse donne aux relations littéraires plus convenues et institutionnalisées. Ainsi, il ne comprend pas que Barbusse puisse contacter l'académicien Edmond Rostand ou le Prix Nobel Maurice Maeterlinck pour patronner la revue (Racine 1967 : 199-200). Par ailleurs, il trouve

2. Sur les phénomènes d'internationalisation dans les périodiques littéraires de l'avant-garde après la Première Guerre mondiale, voir les recherches de Francis Mus et la présentation de son projet de doctorat (Mus 2008).
3. Nous distinguerons typographiquement le mouvement «Clarté» de la revue *Clarté*.

la revue trop centrée sur les écrivains parisiens et pas assez sur les hommes de sciences.[4]

Tentant de propager l'idéal d'un internationalisme pacifiste, «Clarté» entretient de nombreux contacts internationaux par le biais de revues, notamment en Allemagne avec René Schickele (*Die weissen Blätter*) et Wilhelm Herzog (*Forum*), en Suisse avec Jean Debrit (*La Feuille*) et en Angleterre avec E.D. Morel, fondateur et secrétaire général de l'*Union of Democratic Control* et éditeur des *Foreign Affairs*.

En Belgique, plusieurs intellectuels et artistes répondent à l'appel de «Clarté». Edmond Picard, Georges Eekhoud, Henry van de Velde et Paul Colin deviennent responsables de la section bruxelloise. Parmi eux, Picard et Eekhoud sont inquiétés pour leur attitude sous l'Occupation. Picard a tenu des propos pacifistes recueillis par des journalistes «embochés». En 1917, son mandat de Bâtonnier de l'Ordre près la Cour de Cassation n'est pas renouvelé par ses confrères. Quant à Eekhoud, il s'est prononcé en faveur du mouvement flamand, qu'il voyait déjà d'un bon œil avant la guerre, dans un journal paraissant sous contrôle allemand. Il est écarté de son poste d'enseignant à Bruxelles en 1919. Vu les rapports particuliers qu'ils ont entretenus avec la presse censurée, Picard et Eekhoud défendent logiquement une vision pacifiste et réconciliatrice des rapports intellectuels (Aron 1990: 35-36).

Les revues anversoises *Ça ira!* et *Lumière* déclarent leur adhésion aux principes de «Clarté», mais c'est surtout l'hebdomadaire *L'Art libre* qui en devient le relais belge. Il publie les différents manifestes du mouvement, ainsi que les textes de ses principaux maîtres à penser. C'est ainsi, par exemple, que la revue reproduit intégralement le texte *Aux peuples assassinés* de Rolland (1919), paru en décembre 1916 dans la revue *Demain* en Suisse, ou bien la lettre «Pour l'esprit internationaliste», que Romain Rolland envoie à Paul Vaillant-Couturier (Colin 1919: 31-32). La revue donne également le compte rendu de nombreux ouvrages de sympathisants du mouvement, parmi lesquels Pierre-Jean Jouve, Marcel Martinet, René Arcos, Georges Duhamel, Romain Rolland ou Henri Barbusse. *L'Art libre* abrite par ailleurs le débat interne qui oppose et sanctionne la rupture entre Romain Rolland et les Rollandistes d'un côté (dont Georges Duhamel, Jules Romains, Charles Richet et André Gide, de la tradition humaniste et pacifiste), Henri Barbusse et «Clarté» de l'autre, lors de l'adhésion du mouvement à la III[e] Internationale. Au cours de ce débat, *L'Art libre* prend nettement position pour Romain Rolland, tandis que les groupes flamands optent plutôt pour le *clartisme* et seront à la base de la naissance des groupements *communistes* flamands.[5]

4. À propos de l'histoire du mouvement, voir Brett (1963), les deux articles de Racine (1967a et 1967b) et Leonardy (1999).

5. Le *clartisme* flamand était complexe, car il tentait de concilier l'internationalisme communisant et les revendications nationalistes flamandes, en faisant de ces dernières un cas particulier de la lutte internationale pour la transformation de la société. Sur les groupements flamands de «Clarté», voir Beyen (1998).

Peu aidé par les collaborateurs belges[6], Paul Colin, cofondateur de la revue, écrit une partie importante des articles, sous son nom ou sous le pseudonyme de Jacques Olivier. Véritable tête pensante du périodique, Colin est un jeune intellectuel, docteur en Philosophie et Lettres des Facultés universitaires Saint-Louis. Polyglotte, il a effectué des séjours à Munich et à Kensington, près de Londres, avant la Première Guerre mondiale. Il est l'un des premiers à répondre aux appels de Rolland et de Barbusse en Belgique. Très ouvert aux dernières tendances artistiques, dont l'expressionnisme allemand ou le modernisme architectural européen, il évoluera petit à petit vers une germanophilie exacerbée et finira par collaborer avec l'Allemagne durant la Seconde Guerre mondiale. Il sera assassiné en 1943 par Arnaud Fraiteur, membre des Partisans armés de la Résistance.[7]

Colin et Elslander décident de donner à la revue le même titre que *L'Art libre* créé en 1871, pour «s'opposer aux vieux bonzes de la génération précédente» (Colin 1919: 1). Le titre établit également une filiation avec *L'Art moderne*, cofondé en 1881 par Edmond Picard, partisan de l'art social (Aron 1990: 34), ainsi qu'avec *L'Effort libre* (Gnocchi 2007: 99). Ce journal de gauche, fondé par Jean-Richard Bloch en 1910, défendait un art révolutionnaire et réunissait de nombreux intellectuels que l'on retrouvera dans *Clarté* et autour de Romain Rolland, comme Pierre-Jean Jouve, Charles Vildrac, Léon Bazalgette, René Arcos, Georges Duhamel, Jules Romains ou Marcel Martinet. Par ces différentes filiations, la revue s'inscrit donc dans une tendance socialisante, ou à tout le moins de gauche.

Le premier numéro sort le jour où le Cercle des Quinze, auquel appartient Jean-François Elslander, organise sa première exposition. La revue et le Cercle décident d'unir leurs efforts derrière un objectif commun: ouvrir le public à l'art moderniste, en s'opposant à la vieille garde «qui paralys[e] l'évolution de notre art national» (Colin 1919: 1). C'est que *L'Art libre* émane de la Galerie Giroux, ouverte à une avant-garde assez éclectique. D'un point de vue artistique, la revue s'ouvre principalement aux artistes de la Galerie, ainsi qu'à l'expressionnisme allemand (Roland 2001). De manière générale, elle s'intéresse à et accueille des intellectuels de différents pays européens.

Une ouverture culturelle internationale

Les travaux de Paul Aron (1990), Ernst Leonardy (1999) et Hubert Roland (2001) ont bien montré comment *L'Art libre* s'inscrit au centre d'un réseau inter-

6. Dans une lettre du 10 juillet 1919 à Henry van de Velde, Colin attribue la qualité de la revue aux collaborateurs français, anglais et allemands car, «Qui ai-je avec moi? Eslander, qui combat. Mélot qui est un fantaisiste et trop dilettante. Dommartin qui est courageux mais fonctionnaire au Ministère, va devoir user de subterfuges pour rester parmi nous. Hellens, qui ne se détourne pas de nous, mais affecte de rester dans le domaine esthétique» (Archives et Musée de la Littérature [AML], Bruxelles, FS X/290/1).

7. À propos de Paul Colin, voir entre autres Kott (2004).

national qui relie les expressionnistes allemands et les modernistes français, en passant par la Belgique et la Suisse. Paul Colin, Romain Rolland, Frans Masereel (un peintre flamand séjournant en France et en Suisse) et Jacques Mesnil (un Bruxellois installé en France depuis 1906) font office de passeurs au sein de ce réseau.

On s'est moins intéressé à la place qu'occupe la littérature anglo-saxonne dans la revue ; les relations entre la revue et les intellectuels français, allemands et suisses ont en effet davantage retenu l'attention. Cette revue prônant l'union franco-allemande, il semble en effet logique de retrouver dans *L'Art libre* les contacts que Paul Colin entretient avec les milieux internationalistes germanophones et français. De fait, les ouvrages de l'expressionniste franco-allemand René Schickele – dont le roman *Hans im Schnakenloch* (1916), qui raconte le choix impossible de Hans entre la France et l'Allemagne avait été mal reçu pendant la guerre (Robertson 1995) –, de Heinrich Mann – qui prône une fraternisation germano-française et commence la lente élaboration de son double volume sur *Henry IV* –, de Kasimir Edschmid et d'autres membres du Conseil politique des travailleurs intellectuels fondé en 1919 à Munich, sont repris dans les chroniques sur la littérature allemande. Y apparaît aussi souvent le nom de Stefan Zweig, qui partage cet idéal internationaliste et de fraternité universelle. *L'Art libre* abrite par ailleurs de nombreux textes émanant des membres de « Clarté », ainsi que des intellectuels qui avaient gravité autour de *L'Effort libre*, de l'abbaye de Créteil et de l'Unanimisme, véritables viviers de « Clarté ».

En marge de ce réseau littéraire, la littérature anglo-saxonne occupe en réalité une place prépondérante dans la revue. Quarante-six pour cent des articles sur les littératures étrangères traitent en effet de littérature anglo-saxonne[8], pour vingt-sept pour cent d'articles consacrés à la littérature en allemand. La place de choix de ces deux littératures répond au vœu de Romain Rolland, rapporté dans *L'Art libre :* « il faut reformer solidement nos liens avec nos amis du monde, et d'abord avec les plus voisins, les Anglo-Saxons, les Germains et les Slaves, dont nous avons été trop intellectuellement séparés » (Colin 1919 : 31), non seulement par la guerre, mais aussi par manque de curiosité.

Les chroniques « La jeune littérature anglaise » et « La littérature anglaise » sont les premières que la revue dédie à la littérature étrangère. Il s'agit d'articles de fond, qui traitent d'un auteur, d'un groupe ou d'un mouvement, ou d'un autre pan de la vie littéraire anglo-saxonne, comme le monde des revues littéraires anglaises. Les articles contiennent des extraits en anglais, traduits en français en petits caractères, le plus souvent par l'épouse de Paul Colin. Les chroniques traitent principalement de littérature anglaise, mais il arrive que certains articles soient consacrés à des auteurs américains (cf. par exemple Fletcher 1921). La

8. Quatre pour cent concerne la littérature indienne – et essentiellement Tagore, un ami de Romain Rolland.

revue s'intéresse surtout aux poètes des mouvements de l'*imagism*[9] et du *vorticism*[10], parmi lesquels Richard Aldington et son épouse Hilda Doolittle, F.S. Flint, T.S. Eliot, Ezra Pound, ainsi que W.B. Yeats, lié de plus loin au mouvement.

Le Belge Jean de Bosschère inaugure la rubrique «La jeune littérature anglaise» par deux articles. Arrivé à Londres en 1915 pour fuir la Belgique occupée, il appartient à ce qu'on peut appeler la seconde vague symboliste. Dès le début du siècle, la problématique des «images» l'intéresse, puisqu'il se présente comme «un artisan en mots et en images» (Berg 2007: 217). C'est donc tout naturellement qu'il se mêle aux milieux imagistes londoniens. À son arrivée en 1915, il retrouve le jeune poète F.S. Flint – avec qui il avait déjà correspondu par courrier – à la *Poetry Bookshop* de Harold Monro. Flint, qui est notamment en contact avec Ezra Pound et T.E. Hulme, introduit de Bosschère aux membres du réseau imagiste. Il fait également traduire quelques-uns des textes du poète belge par Hilda Doolittle et Richard Aldington. De Bosschère deviendra très proche d'Ezra Pound, qui l'aidera à faire paraître des poèmes en anglais, notamment dans la *Little Review* de Chicago. Complètement intégré dans l'avant-garde londonienne, de Bosschère exercera une influence sur plusieurs imagistes, et particulièrement sur Flint, Pound et Monro (Berg 2007: 232). Il quittera l'Angleterre pour l'Italie en 1923.

L'article par lequel Jean de Bosschère inaugure la chronique «La jeune littérature anglaise», le 15 mai 1919, porte sur Flint. Issu d'un milieu ouvrier, ce jeune poète est autodidacte et plurilingue; il a étudié de nombreuses langues (dont le français) en cours du soir. De Bosschère le présente comme un Keats sentimental (de Bosschère 1919a: 48), mais aussi comme un «Vildrac anglais» (46). C'est qu'il distingue dans l'écriture de Flint une influence du Français, cofondateur, avec Georges Duhamel, du groupe de l'abbaye de Créteil (1906-1908), autour duquel gravitaient René Arcos et Léon Bazalgette. Ami proche de Stefan Zweig, ce dernier contribue à faire connaître Walt Whitman en France (et plus particulièrement auprès des membres de l'abbaye), en publiant sa biographie en 1908 et en traduisant *Leaves of grass* en 1909. En comparant Flint à Vildrac, de Bosschère établit un lien entre «Clarté» et le poète anglais. Il n'est pas le seul. Dans un courrier qu'il adresse à *L'Art libre*, Richard Aldington (1920) montre en quoi le premier chapitre du *Bien commun* d'Arcos rappelle un poème de Flint.

De son côté, Flint est l'un des premiers à présenter le modernisme français en Angleterre, et très probablement le premier à consacrer, en anglais, une étude au

9. Mouvement littéraire moderniste anglo-saxon (1910-1917) ayant pour chef de file Ezra Pound. Se démarquant de la tradition poétique romantique et victorienne, ses membres optent pour une expression précise, claire et sobre, tout en s'appuyant sur un langage imagé. Ils publient quatre anthologies, qui auront une influence déterminante sur l'évolution de la poésie anglo-saxonne.

10. Mouvement littéraire et artistique anglais (1914-1915), le *vorticism* est fondé par Wyndham Lewis. Trouvant son inspiration dans l'industrialisation, ses représentants tentent de représenter l'énergie et le mouvement qui se dégagent des machines industrielles. Ils s'inspirent du futurisme et puisent certaines techniques dans le cubisme.

groupe de l'abbaye de Créteil et à l'unanimisme prôné par Jules Romains (cf. Flint 1912). Plusieurs des auteurs qu'il évoque rejoindront «Clarté» après la guerre. Flint dédie plusieurs articles au vers libre – qu'il a découvert chez les symbolistes – et contribue à l'insertion de ce mode de versification en Angleterre, notamment dans les milieux imagistes. Ses travaux font d'Aldington, Hilda Doolittle ou Amy Lowell de véritables francophiles et influencent certainement Pound, qui devient un inconditionnel du vers libre (cf. Breunig 1952: 134). C'est précisément à Ezra Pound, qui l'a aidé à publier en anglais, que Jean de Bosschère (1919: 168-169) consacre le second article de la rubrique «La jeune littérature anglaise».

Si Flint reste en retrait par rapport à Pound, plusieurs imagistes le considèrent néanmoins comme le «chief liaison figure with the prewar literary Paris» (Breunig 1952: 135). Il entretient en effet des contacts avec Vildrac, Arcos, Duhamel, Romains et Spire.[11] Il n'écrira pourtant que trois contributions pour des revues littéraires du continent, dont une pour les *Soirées de Paris* dirigées par Apollinaire (juillet 1914) et deux pour *L'Art libre* (Flint 1919 et 1920).

Ce qui particularise *L'Art libre,* c'est que le périodique accueille de nombreuses contributions rédigées par des spécialistes ou des écrivains anglophones. Les articles sont ensuite traduits par la femme de Paul Colin et, parfois, par Franz Hellens ou Jean de Bosschère. Ainsi, la revue accueille des articles d'Herbert Read. Ce *War Poet* pacifiste – qui a vécu en France pendant la guerre et qui est lié aux imagistes par Eliot, un ami intime – y présente le milieu de la modernité littéraire anglaise et du pacifisme de gauche. Douglas Goldring contribue également de 1919 à 1921 à *L'Art libre*, avec neuf chroniques et critiques d'ouvrages traitant notamment des *clartistes* H. G. Wells, «notre porte-parole national» (Goldring 1920: 182), Osbert Sitwell ou Siegfried Sassoon. Pacifiste proche des vorticistes et de la section anglaise de «Clarté», Goldring se rend en Russie en 1919 pour le mouvement. Complétant celles de Jean de Bosschère, les contributions de Flint, Read et Goldring contribuent donc à une diffusion des mouvements imagistes et vorticistes en Belgique et en France.

Flint joue un rôle central dans les liens qui unissent les écrivains anglais aux membres belges et français de «Clarté». Il a été membre, tout comme Douglas Goldring (secrétaire de rédaction), de l'*English Review*. Cette revue, fondée par Ford Madox Ford en 1908, servit véritablement de vivier à l'*imagism* et aux mouvements internationalistes et pacifistes. On y retrouve en effet Pound, découvert par Ford, W. B. Yeats, D. H. Lawrence – un antimilitariste marié à une Allemande d'origine, Frieda Weekley, et soupçonné d'espionnage par l'État anglais – H. G. Wells – un socialiste contacté par Lefèbvre, Vaillant-Couturier et Paul Roubille au moment où «Clarté» était encore en gestation – John Galsworthy – un dramaturge donnant un caractère social à ses pièces – ou encore Arnold Bennet – un auteur à succès parlant des petites gens et résidant en France de 1903 à 1911.

11. Il devient ami avec André Spire, exilé à Londres, au cours de la Première Guerre mondiale.

Les collaborateurs de l'*English Review* trouveront leur place dans *L'Art libre*, soit comme contributeurs, soit, indirectement, comme objet d'étude.

Plusieurs d'entre eux rejoindront les milieux pacifistes. Parmi eux, Goldring et H.G. Wells sont élus, en 1919, membres du comité directeur de la section londonienne de «Clarté» – aux côtés du dramaturge G. B. Shaw, d'E.-D. Morel et du philosophe Bertrand Russell, qui trouvent également leur place dans *L'Art libre*. Tout comme Goldring, Russel est l'un des membres les plus actifs de «Clarté». Au début de la guerre, il avait adopté une position assez semblable à celle de Rolland, en publiant un «Appel aux intellectuels d'Europe» contre le conflit et pour l'amitié entre les peuples. Ce manifeste sera traduit dans *Clarté* en 1920.

Se fait donc jour dans *L'Art libre* un réseau d'écrivains qui œuvrent autour de la branche anglaise de «Clarté», des *War Poets* pacifistes, des anciens de l'*English Review* et des imagistes. Goldring, Flint, et certainement Read, Pound et de Bosschère, qui ont tous entretenu des rapports avec les écrivains francophones gravitant autour de *L'Art libre*, ont servi d'intermédiaires entre les auteurs et intellectuels anglophones d'une part, et les membres de «Clarté» en France et en Belgique d'autre part.

En juin 1922, Paul Colin annonce la naissance d'*Europe*, qui «approfondi[t] l'œuvre entreprise par *L'Art libre* [et] étudi[e] minutieusement toutes les littératures étrangères en confiant cette tâche aux écrivains les plus qualifiés de chaque pays et toutes les manifestations de l'art vivant» (*[L'Art libre*] 1922: 85). Éditée par les éditions Rieder à Paris, la revue propose des publications littéraires, des essais, des critiques et des chroniques. Colin[12] et Arcos en sont nommés rédacteurs en chef. Si *Europe* est elle aussi animée d'un idéal internationaliste, elle insiste plus explicitement sur l'idée d'une union européenne pacifiée, de laquelle dépendrait le sort de la «race humaine», car «[i]l ne peut pas y avoir de victoire remportée par l'homme contre l'homme» (Arcos 1923: 113). L'idée d'une Amérique unie, telle que l'a chantée Walt Whitman, vient étayer les propos du rédacteur en chef, à la recherche de «compréhension mutuelle, aide et affection» (113) entre les peuples.

Internationalisme et espace littéraire

Si *L'Art libre* et *Europe* partagent des idéaux similaires et s'en prennent à l'attitude revancharde des pays vainqueurs, elles n'en restent pas moins ancrées dans leur propre espace littéraire. Dans *L'Art libre*, Paul Colin prend position contre la littérature et les déclarations nationalistes de ses compatriotes. Par contre, il donne uniquement des échos positifs des littératures étrangères, dont il ne sélectionne que les auteurs partageant ses opinions. Il invite des écrivains à présenter la litté-

12. Sur proposition de Jean-Richard Bloch, directeur littéraire chez Rieder (Lettre de Paul Colin à Henry Van de Velde, 1er avril 1922, AML, FSX/290/6).

rature de leur pays, afin d'offrir une vision internationale des rédacteurs. Cela fait de *L'Art libre* un cas particulier de réception. Car on n'y accueille pas seulement la littérature étrangère; on s'ouvre à ses critiques. À un discours fermé sur les auteurs belges correspond donc une perception positive des littératures étrangères, ou, plus précisément, d'un réseau précis d'intellectuels étrangers. C'est que Colin doit se forger une place en Belgique, en se positionnant par rapport à ses compatriotes. Si cette option ne porte que peu de fruits en Belgique dans un premier temps, les Français de «Clarté» aideront Paul Colin à s'insérer dans la vie littéraire parisienne. Ce détour préparera la réinsertion intellectuelle de Colin en Belgique, dont le succès de l'hebdomadaire *Cassandre* (1934-1944) marquera le couronnement (cf. Martin 1986).

S'inspirant partiellement de *L'Art libre*, *Europe* tente de concilier l'internationalisme avec une vision plus élitiste de la littérature. *L'Art libre* proposait des panoramas généraux, sorte d'«articles de manuels»[13], sur les littératures européennes. Sur le conseil de Romain Rolland[14], *Europe* publie plutôt des essais fouillés sur des auteurs soit internationalistes, soit stylistiquement inventifs, comme Virginia Woolf (1923). Léon Bazalgette, spécialiste de Walt Whitman, se charge des relations avec le monde anglo-saxon. Francis Birrell, qui avait travaillé en France de 1915 à 1920 pour le *War Victims Relief Committee of the Society of Friends,* donne aussi quelques essais sur le sujet. Marziano Bernardi et Adriano Tilgher sont responsables de la chronique de littérature italienne; l'éditeur Eugène De Bock (qui occupait déjà cette fonction à *L'Art libre*), Isidoor Querido et Jacques Mesnil se chargent des Pays-Bas, Paul Amann de l'Autriche, Albert Maybon du Japon, Romain Rolland des littératures russe et orientales, etc. Paul Colin gère, quant à lui, les relations entre l'Allemagne, l'Espagne et la maison d'édition.

Romain Rolland dirige en coulisse la création de la revue, dans une correspondance abondante avec Colin. Il sollicite une meilleure visibilité des sciences et propose son ami Albert Einstein comme collaborateur; se réserve les articles sur l'Asie et promet la collaboration de Tagore; oriente le choix de collaborateurs afin que la revue «attei[gne] une large clientèle de ces pays du nord, anglo-saxons et scandinaves, [en faisant] appel à leurs écrivains»[15]; rejette les questions politiques défavorables aux pacifistes en terme d'opinion publique, mais suggère par contre la création d'une rubrique «voyages», très en vogue en France; répartit enfin les rôles entre Arcos (rédaction française) et Colin (rédaction internationale), etc. Si Romain Rolland ne dirige pas officiellement la revue, il en est assurément l'une des têtes pensantes.

Installée dans le champ littéraire français, *Europe* se positionne d'emblée par rapport à ses consœurs. Jean-Richard Bloch lui donne le format *NRF*.[16] Sur le

13. Lettre de Romain Rolland à Paul Colin, 23 avril 1922, AML, MLT 423/136.
14. Lettre de Romain Rolland à Paul Colin, 23 avril 1922, AML, MLT 423/136.
15. Lettre de Romain Rolland à Paul Colin, 23 avril 1922, AML, MLT 423/136.
16. Lettre de Paul Colin à Henry Van de Velde, 1er avril 1922, AML, FSX/290.

contenu, par contre, Romain Rolland veille à ce que «la partie d'imagination et de sentiment ne soit pas sacrifiée comme dans la *Nouvelle revue française*, à la partie critique». Pour la rémunération des collaborateurs, *Europe* se base sur les tarifs de *La Revue de Paris*.[17]

Se proclamant internationalistes, *Europe* et *L'Art libre* n'en restent pas moins tributaires de leur lieu de publication. Si l'internationalisme littéraire oblige à repenser les frontières littéraires traditionnelles, il n'abolit pas les échelles nationales de valeurs symboliques.

Internationalisme et cosmopolitisme

Si l'ouverture à la culture étrangère n'est pas neuve, la mouvance internationaliste de l'après-guerre se distingue du cosmopolitisme du XIXe siècle. Après la Première Guerre mondiale, les pacifistes prônent l'instauration d'une communauté intellectuelle sans hiérarchie, dans le but de contrer les nationalismes qui ont détruit le concept d'unité du genre humain. Poussé à son paroxysme, l'internationalisme de l'après-guerre conduisit certains jeunes intellectuels allemands fortunés à vagabonder de pays en pays, sans jamais se fixer en un domicile (Pérez López 2009: 99). À la différence de l'internationalisme, le cosmopolitisme du XIXe siècle était né en pleine montée des nationalismes. À l'époque, cosmopolitisme et nationalisme étaient perçus comme des valeurs compatibles et complémentaires, l'un nourrissant l'autre et vice-versa. Ainsi, le cosmopolitisme allait-il puiser dans l'exotisme et l'altérité de l'étranger de quoi enrichir sa propre culture nationale et le cosmopolite ne restait pas moins foncièrement attaché à sa patrie d'origine, dont il se sentait irrémédiablement membre. À l'inverse, les internationalistes travailleront, après la Première Guerre mondiale qu'ils considèrent comme le paroxysme désastreux du nationalisme, à l'instauration d'une communauté intellectuelle au service des valeurs humanistes universelles.

Paré de bonnes intentions, l'internationalisme reste pourtant un mouvement isolé après l'Armistice; l'ouverture littéraire internationale est peu répandue dans les revues de l'époque. Il faudra attendre la fin des années 1920 pour que *La Renaissance d'Occident*, elle aussi animée d'un idéal européen, s'intéresse aux littératures étrangères, et notamment à une partie du réseau anglo-saxon et français qui gravita autour de «Clarté». Mais la montée des totalitarismes dans les années 1930 mettra en veilleuse les rêves de convivialité harmonieuse des peuples.

Le réseau qui lie les *clartistes* et pacifistes francophones, allemands, anglais, et d'autres artistes et intellectuels européens (Brett 1963: 314-324), restera une des illustrations les plus intéressantes de cet internationalisme intellectuel. Bien plus qu'un réseau à quatre branches entre des intellectuels français, belges, allemands et suisses, il comportera des ramifications dans de nombreux pays européens, et

17. Lettre de Romain Rolland à Paul Colin, 19 avril 1922, AML, MLT 423.

particulièrement avec les imagistes et *clartistes* anglophones. Transposant dans ses réseaux de relations son idéal de fraternisation internationale, le cas précis de *L'Art libre* démontre l'urgence de dépasser les schèmes historiographiques nationaux ou le comparatisme binaire, pour un modèle plus dynamique qui prenne en compte les mécanismes et les enjeux complexes des transferts culturels.

Bibliographie

Correspondance Paul Colin/Henry van de Velde, Archives et Musée de la littérature, Bruxelles, FS X/290.

Correspondance Paul Colin/Romain Rolland, Archives et Musée de la littérature, Bruxelles, MLT 423.

Aldington, R. «René Arcos et F.-S. Flint. Une lettre de Richard Aldington», in: *L'Art libre*. 1, 1920, 10-11.

Arcos, R. *Le Bien commun*. Genève: Éditions du sablier, 1919.

Arcos, R. «Patrie européenne», in: *Europe*. 1, 1923, 102-113.

Aron, P. «Romain Rolland, Henri Barbusse et leurs amis belges: l'efficacité d'un réseau politico-littéraire», in: Frickx, R. (ed.) *Les Relations littéraires franco-belges de 1914 à 1940. Deuxième colloque international organisé à la VUB le 19 mars 1990 par la Société d'étude des Lettres françaises de Belgique*. Bruxelles: VUB Press, 1990, 29-54.

[*L'Art libre*]. «Le dernier numéro de *L'Art libre*», in: *L'Art libre*. 6, 1922, 85.

Aron, P. & Denis, B. «Réseaux et institution faible», in: de Marneffe, D. & Denis, B. (ed.) *Les Réseaux littéraires*. Bruxelles: Le Cri, 2006, 7-18.

Bazalgette, L. *Walt Whitman: l'homme et son œuvre*. Paris: Mercure de France, 1908.

Berg, C. «Un symboliste belge à Londres: Jean de Boschère et les imagistes anglo-américains», in: Aubert, N., Fraiture, P.-P. & McGuinness, P. (ed.) *La Belgique entre deux siècles. Laboratoire de la modernité 1880-1914*. Oxford: Peter Lang, 2007, 215-234.

Beyen, M. «Clarté-groep», in: de Schryver, R. e.a. (red.) *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*. Tielt: Lannoo, 1998, 734-735.

Bourdieu, P. «Existe-t-il une littérature belge? Limites d'un champ et frontières politiques», in: *Études de Lettres*. 4, 1985, 3-6.

Brett, V. *Henri Barbusse: sa marche vers la clarté, son mouvement Clarté*. Prague: Académie tchécoslovaque des sciences, 1963.

Breunig Le Roy, C. «Imagism's "maître d'école"», in: *Comparative Literature*. 4 (2), 1952, 118-136.

Chevrel, Y. «Le discours de la critique sur les œuvres étrangères: littérature comparée, esthétique de la réception et histoire littéraire nationale», in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*. 3, 1977, 336-352.

Colin, P. «*L'Art libre*», in: *L'Art libre*. 1, 1919, 1.

Colin, P. «Pour l'esprit internationaliste», in: *L'Art libre*. 4, 1919, 31-32.

de Bosschère, J. «Flint», in: *L'Art libre*. 5 & 6, 1919, 46, 48 & 58-60.

de Bosschère, J. «Ezra Pound», in: *L'Art libre*. 15, 1919, 168-169.

de Marneffe, D. *Entre modernisme et avant-garde. Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919–1922)*. Liège: Université de Liège, 2007 [thèse de doctorat].

Espagne, M. & Werner, M. *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe-XIXe siècles)*. Paris: Éditions Recherches sur les civilisations, 1988.

Espagne, M. & Werner, M. *Qu'est qu'une littérature nationale? Approche pour une théorie interculturelle du champ littéraire*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1994.

Fletcher, J.G. «Quelques poètes américains» (Trad. Mme Paul Colin), in: *L'Art libre.* 8, 1921, 120-122.

Flint, F.S. *The Poetry Review* (numéro special «Contemporary French Poetry»). 8, 1912, 355-414.

Flint, F.S. «L'imagisme», in: *L'Art libre*. 17, 1919, 191.

Flint, F.S. «Présentation. Notes sur l'Art d'écrire; sur le Talent de Certains Écrivains; et sur le manque de Talent de Certains Autres» (Trad. Mme P. Colin), in: *L'Art libre*. 16, 1920, 214-216.

Gnocchi, M.C. *Le Parti pris des périphéries. Les «Prosateurs français contemporains des éditions Rieder (1921-1939)»*. Bruxelles: Le Cri, 2007.

Goldring, D. «Wells et la guerre» (Trad. Mme P. Colin), in: *L'Art libre*. 14, 1920, 182-183.

Kott, C. «*Allemagne (1918-1921).* Paul Colin, médiateur belge entre la France et l'Allemagne», in: Kostka, A. & Lucbert F. (éd.) *Distanz und Aneignung. Relations artistiques entre la France et l'Allemagne (1870-1945). Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich (1870-1945)*. Berlin: Akademie-Verlag, 2004, 255-271.

Leonardy, E. «Die internationale Debatte um den Pazifismus im Rahmen der *Clarté*-Bewegung 1919-1921. Beiträge aus Frankreich, Deutschland und Belgien», in: Leonardy, E. & Roland, H. (ed.) *Deutsch-belgische Beziehungen im kulturellen und literarischen Bereich 1890-1940. Les relations culturelles et littéraires belgo-allemandes 1890-1940*. Francfort: Peter Lang, 1999, 155-189.

Martin, P. *Cassandre, hebdomadaire belge de la vie politique, littéraire et artistique (1937-1938)*. Louvain-la-Neuve: Université catholique de Louvain, 1986 [mémoire de master, inédit].

Mus, F. «Internationalization in Belgian Literary Periodicals after WWI. Outline of a Research Project», in: Boulogne, P. (ed.) *Translation and Its Others. Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies 2007* (2008) [Juillet, 2010]: http://www.kuleuven.be/cetra/papers/Papers2007/Mus.pdf.

Pérez López, A. «Cosmopolitismo, exilio y diálogo entre culturas», in: Alfaro, M. e.a. (ed.) *Interculturalidad y creación artística. Espacios poéticos para una nueva Europa*. Madrid: Calambur, 2009, 93-106.

Racine, N. «The Clarté Movement in France (1919-1921)», in: *Journal of Contemporary History*. 2 (2), 1967a, 195-208.

Racine, N. «Une revue d'intellectuels communistes dans les années vingt: *Clarté* (1921-1928)», in: *Revue française de science politique*. 2, 1967b, 484-519.

Robertson, E. *Writing Between the Lines. René Schickele, «Citoyen français, deutscher Dichter» (1883-1940)*. Amsterdam-Atlanta GA: Rodopi, 2001.

Roland, H. «Paul Colin et la réception de l'expressionnisme en Belgique francophone dans l'entre-deux-guerres», in: *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*. 20, 2001, 33-45.

Rolland, R. «Aux peuples assassinés», in: *L'Art libre*. 7, 1919, 1-2.

Whitman, W. *Feuilles d'herbe* (Trad. Léon Bazalgette). Paris: Mercure de France, 1909.

Woolf, V. «La marque sur le mur» (Trad. Louis Mende), in: *Europe*. 2, 1923, 164-175.

La catégorie du réalisme magique dans l'histoire littéraire du XXe siècle : Impasses et perspectives

Hubert Roland
Fonds de la Recherche Scientifique – FNRS
Université catholique de Louvain

Depuis qu'il s'est imposé dans le discours critique esthétique et littéraire dans le courant des années 1920, l'appellation du «réalisme magique» a fait couler beaucoup d'encre. Différents bilans historiographiques existent déjà à ce propos et prennent soin d'en distinguer les très nombreux avatars et détours.[1] La question principale qui préoccupe aujourd'hui les comparatistes qui s'intéressent à cette catégorie esthétique concerne sa valeur opérationnelle, à la fois comme outil de critique et d'analyse littéraire et comme contenu d'enseignement de la littérature comparée. Le présent article, qui se situe dans le prolongement de travaux accomplis depuis plusieurs années, s'essaiera à une tentative de bilan forcément provisoire dans la réponse à cette double question.

Dans un premier temps, j'expliquerai les raisons qui m'amènent à considérer l'idée d'une catégorie conceptuelle unique du réalisme magique comme une impasse, à divers degrés, pour une historiographie comparée de la littérature. En effet, trop nombreux et surtout trop contradictoires se sont avérés les méandres de l'appellation à travers l'histoire de ses transferts successifs et appropriations multiples. Pris dans des traditions historiographiques nationales, voire post-nationales bien établies, le concept de réalisme magique appelle à être contextualisé, comme le suggère Bowers, en fonction de ses *locations* distinctes («Latin America», «The English-speaking world», «Mainland Europe»; Bowers 2004: 32-65).

Dans un second temps, je chercherai néanmoins à «réhabiliter» cette notion dans le sens plus général d'un mode d'écriture, voire d'une poétique, œuvrant à une meilleure compréhension transversale d'une partie significative de la littérature contemporaine – depuis les années 1920 jusqu'à nos jours.

1. On épinglera le travail comparatiste particulièrement substantiel réalisé, dès la fin des années 1980, par Jean Weisgerber et son groupe de recherche à l'Université Libre de Bruxelles (Weisgerber, 1987). D'autres ouvrages de nature historiographique seront mentionnés au fil de cet article, jusqu'aux synthèses les plus récentes de Wendy B. Faris (2004) et Maggie Ann Bowers (2004).

Impasses conceptuelles et historiographiques

Comme l'a minutieusement reconstitué Michael Scheffel dans sa *Begriffsgeschichte*, on peut très clairement identifier différentes phases de l'histoire du réalisme magique. Sous la paternité internationalement reconnue du critique d'art allemand Franz Roh au début des années 1920 – une série de travaux dont le premier remonte à 1923 (Scheffel 1990: 7) – elle s'établit progressivement en Europe, à partir de l'Allemagne et de l'Italie dans l'entre-deux-guerres.[2] Alors que cette histoire du concept donna plus tard matière à réflexion dans les pays de langue allemande au moment de la reconstruction dans l'immédiat après-guerre, le réalisme magique fit l'objet d'un transfert vers l'ailleurs. Quelques médiateurs bien identifiés établirent un pont «entre l'Ancien et le Nouveau Monde» (Scheffel 1990: 41-45; Weisgerber 1987: 18-21). L'entreprise réussit à ce point que, par le biais d'un «malentendu productif», on s'éloigna significativement des premières définitions. Le *realismo mágico* s'implanta finalement dans un contexte foncièrement latino-américain, au point de devenir par moments un genre spécifique, qui effaça toute trace de ses premiers fondements. Pour ne rien simplifier, les littératures contemporaines, en particulier postcoloniales, s'approprièrent également le terme, qui établit sur le plan historiographique une sorte de fil conducteur entre «modernité» et «postmodernité».[3] De manière assez cocasse, l'appellation rebondit à partir de là, pour être de nouveau appliquée dans la littérature allemande contemporaine, en rapport avec des œuvres consacrées (*Le Tambour* de Günter Grass, *Le Parfum* de Patrick Süskind), en réalité très éloignées de l'esprit des textes «fondateurs» de l'entre-deux-guerres.

Voilà donc un formidable sujet pour une historiographie comparée de la littérature du XXe siècle, dépassant les clivages des histoires nationales dans un esprit d'ouverture et de transversalité, pourrait-on penser. D'une certaine manière, oui, comme en attestent les excellents ouvrages d'étude et de synthèse déjà cités; ceux-ci englobent ainsi des pans entiers de la littérature européenne et de la «littérature-monde» du XXe siècle, suivant la perspective d'une vue d'ensemble chère au comparatiste. Mais par ailleurs, force est de constater la difficulté fondamentale à faire fonctionner le réalisme magique comme un outil clarifiant pour l'histoire littéraire. Car la puissance évocatrice de cette appellation oxymorique est telle que beaucoup continuent de se l'approprier sur le simple mode métaphorique dans le cadre du modèle dominant des histoires littéraires, que l'on sait calqué sur le critère «national», ou à tout le moins linguistique.

Si on envisage par exemple le champ allemand, on se servira, à la suite de Scheffel, du *magischer Realismus* comme d'un courant pour une historiographie

---

2. Le second «père du concept» fut l'intellectuel italien Massimo Bontempelli, dans une série de textes parus en langue française dans la revue *900* (*Novecento*), porte-parole d'intellectuels européens de renom comme James Joyce, Pierre Mac Orlan ou Georg Kaiser.
3. Cf. l'ouvrage collectif dirigé par Parkinson Zamora & Faris (2000).

littéraire alternative, couvrant la moitié des années 1920 au début des années 1950.[4] L'idée est porteuse, d'un point de vue strictement interne, car elle permet de dépasser et de nuancer des césures que l'histoire littéraire allemande a calquées sur l'histoire politique. Traditionnellement, l'histoire littéraire allemande regroupe en effet sous une appellation historique, «littérature sous la République de Weimar», des tendances extrêmement diverses, voire contradictoires. De 1933 à 1945, les catégories politiques de la *Exilliteratur* et de la *innere Emigration* – cette dernière s'appliquant aux auteurs non-propagandistes restés en Allemagne pendant le national-socialisme – ont monopolisé l'attention, avant que les deux champs distincts des Républiques Fédérale et Démocratique ne poursuivent le récit à partir de 1949. Le *magischer Realismus*, en adoptant un autre regard sur la production littéraire des années 1920 à 1950, opère un découpage garant d'une certaine continuité: il met en valeur les années de l'immédiat après-guerre, explicitant par là en quoi la *Stunde Null* – l'idée longtemps diffusée d'une littérature allemande repartant d'un prétendu vide – devait être déconstruite.

Scheffel a donc défini, partant du champ allemand, le réalisme magique comme un *Erzählstil* qui se fonde sur un élargissement et un approfondissement du réalisme traditionnel. Il y observe une tension fondamentale entre une précision minutieuse, quasi microscopique dans la description du monde réel et la conscience de la présence d'un deuxième fond secret et mystérieux de la réalité, qui se tient derrière les choses (cf. Scheffel 2000: 526-527). Ces propos de Scheffel font aussi sens, me semble-t-il, dans le sillage des textes néoromantiques de la Fin de Siècle, dans lesquels le déchiffrement de la réalité se fait sur le mode associatif d'un réseau de ressemblances, d'analogies, de correspondances. Ainsi dans un essai exemplaire du *magischer Realismus*, la seconde version du *Cœur aventureux* (*Das Abenteuerliche Herz*, 1938), Ernst Jünger explique-t-il une quête de ce genre, à la recherche simultanée d'une structure archétypale et d'une abondance de détails. Seule une vision raisonnable d'ensemble, approfondie mais panoramique, que Jünger appelle *der kombinatorische Schluß*, est à même de rendre le réel de manière adéquate:

> La raison souveraine ne vit pas dans l'une ou l'autre des chambres de l'univers, elle habite tout l'édifice. La pensée qui lui correspond ne procède point par vérités séparées et isolées, elle saisit la totalité cohérente, et son pouvoir ordonnateur repose sur la faculté de vision panoramique.
> Le plaisir peu commun qu'on trouve au commerce de tels esprits fait songer à un voyage à travers un paysage où s'uniraient l'ampleur de l'horizon et l'abondance des détails. Les perspectives changent en une ronde toujours nouvelle, cependant que l'œil les saisit avec un

4. L'ouvrage central de Scheffel (1990) n'est pas repris dans la bibliographie de ceux de Bowers (2004) et Faris (2004), qui ignorent la plupart des auteurs de langue allemande de la période 1920-1950 à laquelle Scheffel se réfère dans son étude (Friedo Lampe, Hermann Kasack, Elisabeth Langgässer, etc.). Dans une large mesure, nous avons donc à faire à deux historiographies parallèles.

bonheur toujours égal, sans jamais se perdre dans la confusion de l'incohérence, dans l'étroit ou le saugrenu.[5] (Jünger 1969: 31-32)

Plusieurs éléments liés à cette fonction de la «combinaison» nous intéressent. D'abord l'analogie avec le travail du scientifique, procédant par déduction (*schließen*), avec rigueur et exhaustivité; ensuite l'importance fondamentale accordée au paysage, à la topographie, aux questions de perspective; et enfin l'idée que la structure du monde n'est révélée au commun des mortels que par une figure médiatrice, un initiateur, incarnant en quelque sorte la mission spécifique de l'artiste/ du poète de «faire voir», comme s'il était besoin d'un guide pour découvrir l'ordre des choses.

Dans *Le Cœur Aventureux*, cette fonction est assumée par le mage Nigromontan, qui enseigne la «vision des choses» sur le mode de la conversation libre, discipline d'autant plus indispensable que la réalité se plaît à nous tromper. Dans son enseignement, Nigromontan cherche donc à «provoquer ce choc qui nous saisit lorsque, dans une chose, nous découvrons à l'improviste une autre chose». L'essentiel consiste à prendre conscience du fait que le monde dans son ensemble est composé à la manière d'une «image énigmatique» (le texte original parle de *Vexierbild*[6]), «ses mystères s'étalent librement à sa surface et […] il n'est besoin que d'une minime adaptation de l'œil pour contempler dans leur plénitude ses trésors et ses miracles. […] Il suffit aussi d'un instant de méditation pour découvrir la clé qui mène à des trésors où l'on pourrait puiser sa vie durant […]» (Jünger 1969: 145-146).

Dans l'immédiat après-guerre, l'appellation *magischer Realismus* donna lieu à d'intenses débats dans les pays de langue allemande. Des œuvres significatives comme *Die Stadt hinter dem Strom* (1947) de Hermann Kasack ou *Die größere Hoffnung* (1948) d'Ilse Aichinger y traitèrent par excellence du traumatisme des tragédies de la guerre, sur un mode métaphorique qui trouva à la fois de fervents adeptes et de fermes contradicteurs (cf. Roland & Schneiberg 2006, Roland & Zeevaert 2006). Cette époque vit aussi surgir des contributions théoriques importantes, notamment au niveau des discussions qui ont animé les débuts du *Gruppe 47* de Hans-Werner Richter, ce forum constitutif d'une nouvelle littérature en Allemagne Fédérale. On y liait explicitement la question du réalisme, et notam-

5. La traduction d'Henri Thomas, publiée pour la première fois en 1942, gagne à être comparée avec le texte original. Thomas a d'une part modifié le titre du chapitre, «Der kombinatorische Schluß», qu'il a rebaptisé «La raison panoramique». Ensuite, les expressions originales «im bedeutenden Zusammenhang» et «kombinatorisches Vermögen» me semblent atténuées dans la traduction du premier paragraphe: «Die hohe Einsicht wohnt nicht in den einzelnen Kammern, sondern im Gefüge der Welt. Ihr entspricht ein Denken, das sich nicht in abgesonderten und abgeteilten Wahrheiten bewegt, sondern im bedeutenden Zusammenhang, und dessen ordnende Kraft auf dem kombinatorischen Vermögen beruht» (Jünger 1997: 26). La première occurrence du terme *magischer Realismus* chez Jünger eut lieu, non pas dans un texte philosophique, mais dans un article d'une revue politique de 1927, sur le nationalisme et la vie moderne (cf. Plard 1987: 49-50). À l'époque, Jünger n'était pas encore sorti de sa période militante pour un nationalisme agressif, comme en atteste le nom de cette revue, *Arminius. Kampfschrift für deutschen Nationalismus*.
6. Le terme *Vexierbild*, synonyme de *Bilderrätsel*, désigne une énigme, dans laquelle des mots et des phrases doivent être reconstitués à partir de dessins et de signes (par exemple un rebus).

ment du réalisme magique, à celle de la mission de l'écrivain allemand dans cette société en quête urgente de nouveaux fondements intellectuels et moraux (cf. Scheffel 1990: 28-32).

Or c'est à ce moment, comme on l'a dit plus haut, que le réalisme magique quitte aussi progressivement le champ européen pour s'autonomiser en Amérique Latine. À l'encontre de sa vocation première, qui ne présupposait pas d'appartenance à une sphère culturelle particulière, il finira par se décliner sur le mode identitaire au moment de sa popularisation. Au moment du transfert vers l'Amérique latine déjà, Alejo Carpentier introduisit des considérations de nature anthropologique dans l'esthétique du *real maravilloso*, qui allait nourrir la discussion sur les rapports entre magie et réel dans les écritures européenne et latino-américaine. Dans le fameux prologue de *El reino de este mundo* (1948),[7] Carpentier établit une distinction de principe entre le regard d'un réalisme magique occidental – incarné par Franz Roh – et celui propre à une culture latino-américaine, en ce qui concerne la présence ou l'absence de la magie dans une vision du monde propre. Établissant un contraste avec les théories surréalistes, suivant lesquelles la magie survenait en contradiction par rapport à la «réalité propre», Carpentier décréta qu'en Amérique, «lo maravilloso es algo cotidiano y consustancial a su naturaleza; en los países menos contaminados por la cultura occidental, la magia forma parte de la vida» (cité d'après Ferrer 1990: 44).[8] Le terme *consustancial* l'indiquait déjà, la seconde histoire du réalisme magique finit donc, suivant une logique de construction identitaire, par agencer un lien entre son irruption et la réalité quotidienne en Amérique latine, conditionnée par un arrière-fond de croyances irrationnelles et oniriques, fabuleuses et mythiques. Cette vision fut couronnée, comme on le sait, par le succès mondial du roman de Gabriel García Márquez, *Cent Ans de Solitude* (1967).

Du domaine quasiment métaphysique des essais de Jünger, on s'était ainsi déplacé vers le terrain anthropologique. Au terme de l'approche comparatiste fouillée de l'ouvrage qu'il dirigea, Weisgerber choisit de résoudre ce dilemme en identifiant historiquement deux grandes variétés du réalisme magique: d'une part une «"savante" qui s'appuie sur l'art et la spéculation pour illuminer, rebâtir même un univers conjectural […]»; d'autre part une «espèce collective, mythique, ou folklorique» (Weisgerber 1987[2]: 218). Il n'en reste pas moins que la question des littératures nationales ou linguistiques – qu'elle soit fondée sur la contextualisation de l'histoire politique et culturelle, comme dans l'exemple allemand, ou sur la logique de construction identitaire, comme en Amérique latine – constitue une sérieuse pierre d'achoppement pour une approche transversale.

De plus, cette approche génère encore un second obstacle. Si chacun s'accorde à déceler dans le réalisme magique des «couches» de réalité distinctes,

7. Reproduit en traduction anglaise dans Parkinson Zamora & Faris (2000: 75-88).
8. Je traduis librement: «le merveilleux est quelque chose de quotidien et d'inhérent à sa nature; dans les pays moins contaminés par la culture occidentale, la magie fait partie de la vie».

un niveau empirique de l'observation et une structure archétypale (quelle qu'en soit la nature), on évolue en réalité dans des logiques contradictoires. La version dite «savante» des écrivains allemands et européens de l'entre-deux-guerres valorise la fluidité et l'indécision entre les niveaux ontologiques du réel. S'appuyant sur des extraits choisis du roman de Johan Daisne, théoricien flamand du réalisme magique, *De trap van steen en wolken* (1941), Scheffel évoque le «mélange irrésolu» (*unauflösbare Vermischung*) des domaines du rêve et de la réalité, *de ineenschuiving van beide*, pour reprendre les termes de Daisne lui-même (Scheffel 1990: 23).[9] En revanche, les œuvres canoniques du *realismo mágico* se fondent sur le principe contraire d'une rupture franche et sans ambiguïté avec les lois du quotidien, suivant plutôt une logique du merveilleux et du surnaturel.

Finalement, outre les difficultés certaines à réconcilier ces deux tendances à travers le principe d'une poétique unique, ce contraste mène inévitablement à de longs débats sur la délimitation du réalisme magique par rapport à des genres ou des courants qui lui sont contemporains: en premier lieu bien entendu le fantastique (Chanady 1985, Bowers 2004: 24-28), mais également le surréalisme (Bowers 2004: 22-24), termes à la fois mieux circonscrits et mieux établis que lui dans la tradition occidentale, ce qui n'est pas sans accroître la difficulté de situer le réalisme magique.

Pourtant, il existe bien des raisons pour lesquelles les nombreuses pistes poursuivies par l'historiographie du réalisme magique, celle qui persiste dans la tentative de rendre ces contradictions fécondes pour son usage dans l'histoire littéraire. Nous allons à présent tenter d'en donner quelques-unes.

Perspectives

Au fond, la solution résiderait peut-être dans l'acceptation d'un certain «flou générique», suggéré par Bénédicte Letellier dans sa contribution à ce volume.[10] Arguant que, précisément, le fantastique est une catégorie définie spécifiquement dans le cadre des littératures européennes, elle explique en contre-point que «la critique arabe cultive un certain flou générique pour décrire ses productions de l'imaginaire».

Pourquoi ne pourrait-on dès lors pas s'accommoder, par rapport au réalisme magique, d'un certain degré d'indécidabilité, qui pourrait, lui, s'avérer transférable d'une littérature à une autre? Certes, ceci implique de renoncer à une précision conceptuelle de rigueur mais nous venons de voir que l'idée même d'une telle netteté pose problème. Il n'en reste pas moins que la littérature critique sur le réalisme magique est tout sauf dénuée de puissance d'analyse textuelle et qu'elle livre matière à une vaste réflexion sur la littérature contemporaine dans ses facettes très diverses.

9. Le domaine des lettres flamandes et néerlandaises a été traité, en comparaison avec l'Allemagne, dans l'ouvrage de Christiane Van de Putte (1979).

10. «Penser l'incomparable», seconde partie de l'article.

Dans des travaux antérieurs (Fabry & Roland 2006), nous avions pris le parti de considérer le réalisme magique comme une des variantes d'un large mouvement de renouvellement, de «régénération» du réalisme traditionnel du XIXe siècle, faisant suite à la parenthèse des avant-gardes, qui avaient pris le parti de morceler et fragmenter la vision totalisante de l'esthétique réaliste. Celle-ci avait été postulée dans ce cadre comme «figuration sérieuse, exacte et complète du réel dans sa dimension essentiellement sociale», circonscrite à une époque, la seconde moitié du XIXe siècle, et à des conditions socio-historiques particulières.

Nous écrivions que, consécutivement à la parenthèse de la modernité des avant-gardes, cette esthétique avait continué de définir des enjeux qui n'ont cessé de resurgir dans les débats critiques et les pratiques d'écriture tout au long du XXe siècle. «Dans un mouvement dialectique de négation et de dépassement», elle n'a cessé de «revenir, transfigurée, ambiguë, mise en question, mais toujours vivante, pour rappeler que la représentation du réel est au cœur du projet romanesque tel qu'il s'est développé en Occident depuis plus de cinq siècles et ne peut donc être ni évincée, ni a fortiori abandonnée». L'expérience de «totalisation» sous-jacente au projet réaliste européen a donc vu sa complexité s'accroître, parce «qu'elle ne pouvait pas ne pas tenir compte de l'élargissement et de l'approfondissement du réel, de même que du morcellement de sa représentation, tels qu'ils avaient été mis en œuvre par les différentes avant-gardes européennes dans les premières décennies du siècle écoulé» (Fabry & Roland 2006: 9).[11]

Dans le même ordre d'idées, Eugene Arva, dans sa thèse de doctorat soutenue à l'Université de Miami en 2006, refuse de circonscrire le concept à une aire géographique particulière, le «désethnicisant» de la sorte.

> [...] magical realism, as a mode of writing and *not* as a canonical genre limited to a certain geography, culture or literary trend, has become one of the most effective, albeit controversial, media to *re*-present extreme events since its beginnings in the 1930s. Viewed in the larger context of postmodernist fiction, magical realist writing foregrounds and at the same time transgresses the traditional borders between reality and imagination by rearranging the ontological levels within the literary text. (Arva 2006: 1)

Mais surtout l'approche d'Arva résulte d'un questionnement transversal et d'une approche comparative au service des textes qu'il traite. Le *magical realism* y est associé à la représentation d'événements «extrêmes» via le concept de *traumatic imagination*. Cette approche me semble riche en perspectives pour des recherches portant sur la littérature la plus contemporaine, celle qui, en Europe et de par le monde, ne cesse de (re)mettre en scène les événements traumatisants de l'histoire du XXe siècle, en les associant directement au récit d'une quête de la part de protagonistes ancrés dans un présent plus ou moins concomitant.

11. La définition de l'esthétique réaliste est empruntée à Benoît Denis dans sa contribution: «Le roman peut-il se passer du réel? Les querelles du réalisme», *ibid.*: 21-33.

Arva s'inspire en bonne partie des thèses de Wendy B. Faris, qui privilégie également des termes généraux (*trend in international fiction*, *mode of expression*) dans l'utilisation du terme, pour mieux se centrer sur sa fonction de déstabilisation d'un ordre établi: «Magical realism radically modifies and replenishes the dominant mode of realism in the West, challenging its basis of representation from within» (Faris 2004: 1). Tout comme Arva, Faris privilégie le contexte postmoderne et postcolonial comme défi posé à un mode culturel de référence. Si cette délimitation me semble tenir d'un certain parti-pris,[12] il n'en demeure pas moins que les propositions faites par Faris (et Arva à sa suite) pour distinguer les traits caractéristiques d'un *mode of writing* fluctuant entre fiction moderne et fiction postmoderne possèdent un potentiel d'analyse important pour l'étude de la littérature contemporaine. Je repartirai à présent de deux des cinq caractéristiques énoncées par Faris, étendant la réflexion à de nouveaux textes (non étudiés par Faris) de la littérature contemporaine européenne.[13]

Le concept à l'épreuve des textes

Le texte magico-réaliste contient d'abord, selon Faris, un «élément irréductible» (*irreducible element*), inexplicable selon les lois du discours empirique commun, au-delà d'une perception sensorielle normale. Mais le fait que le narrateur en donne une description minutieusement détaillée va de pair avec un «effet de réel», qui contraint le lecteur à suspendre son jugement. Ce «grain de sable dans la machine du réalisme» (*a grain of sand in the oyster of that realism*), cet «écornement» du monde réel requiert une participation accrue du lecteur, qui devient co-responsable voire co-créateur du texte lui-même (Faris 2004: 8-9). Vu sous cet angle, le réalisme magique tient donc également d'une éthique de lecture.

Souvent, le lecteur est averti de cette situation, de manière explicite mais contradictoire (comme c'est le cas dans la situation initiale de *La métamorphose* de Franz Kafka[14]). Certaines scènes des *Bienveillantes* (2006) de Jonathan Littell, roman dont le caractère référentiel fondamental ne peut être remis en cause, obéissent à une telle logique.[15] Ainsi la scène délirante au cours de laquelle Max

12. Certaines œuvres analysées par Faris dans son corpus, comme *Le Tambour* (1959) de Günter Grass ou *Le Livre du Rire et de l'Oubli* (1979) de Milan Kundera, cadrent d'ailleurs mal avec le contexte postmoderne et postcolonial.

13. Les cinq caractéristiques en question sont la présence d'un «élément irréductible» (*irreducible element*), une forte présence du *phenomenal world*, un sentiment de «doute perturbateur» (*unsettling doubts*), la fusion ontologique des domaines d'existence (*Merging Realms*) et l'érosion des conceptions du temps, de l'espace et de l'identité (*disruptions of time, space and identity*) (Faris 2004: 7-27).

14. Texte auquel Bowers consacre d'ailleurs aussi quelques considérations dans le cadre du réalisme magique (2004: 26-27).

15. Succès littéraire important de la littérature française contemporaine depuis sa parution en août 2006, *Les Bienveillantes* font le récit des mémoires d'un personnage fictif, Max Aue, qui a participé aux massacres de masse nazis comme officier SS. Littell a convoqué dans la rédaction de son roman une quantité impressionnante de documents et sources pour alimenter le caractère de fiabilité historique de l'œuvre. Celle-ci n'en demeure pas moins, comme on va le voir, résolument un texte de fiction.

Aue finit par monter à bord de la nacelle du Dr Sardine – sorte de rupture qui clôt le chapitre «Courante» et les événements du front de Stalingrad – est-elle introduite par l'adresse explicite au lecteur: «Tout ceci est réel, croyez-le» (Littell 2006: 377). Le chapitre suivant s'ouvrant sur le séjour d'Aue dans un hôpital de Berlin, le lecteur peut «vraisemblablement» conclure qu'il s'agit là d'un rêve de nature traumatique. Mais qu'en est-il par ailleurs de la blessure de son ami Thomas, suite à l'explosion d'un obus d'artillerie, lorsque les intestins de ce dernier se répandent de son ventre «en de longs serpents gluants, glissants, fumants» (Littell 2006: 379)? A-t-elle un caractère purement métaphorique ou bien s'agit-il d'une blessure réelle? Bien plus tard dans le récit, et en dépit du caractère invraisemblable de cette réalité, Aue reviendra de cette vision qu'il avait rangée «au grenier des hallucinations et des rêves», constatant de ses yeux qu'une «large cicatrice fourchue» barre le ventre de Thomas. Comme le lecteur, il a l'impression «de ne plus pouvoir être sûr de rien», tandis que Thomas lui garantit qu'il devrait s'en souvenir, puisqu'il était là, témoin de l'accident (Littell 2006: 637).

Avant de conclure au caractère irréductible d'un élément, le lecteur éprouve donc un sentiment de «doute perturbateur» (*unsettling doubts*). Il est incapable de se décider entre deux versions contradictoires des faits, en raison d'une confrontation irréconciliable de genres narratifs opposés. C'est précisément cette hésitation de principe dans le rapport à la référentialité historique, qui déclencha tant de critiques virulentes au moment de la parution de l'ouvrage.

Faris ponctue par ailleurs sa «grille d'analyse» des fictions magico-réalistes en épinglant qu'elles bousculent les idées reçues et érodent nos conceptions du temps, de l'espace et de l'identité (*disruptions of time, space and identity*). Il est en effet souvent question dans la littérature critique «d'hybridité», dans toutes sortes d'acceptions, mais en particulier en tant que «sens mystérieux des identités fluides et de l'interconnexion» (*mysterious sense of fluid identities and interconnectedness*; Faris 2004: 25).

Dans ce contexte, attardons-nous encore un instant sur la dimension spatiale et la délimitation exacte de certains endroits aux fonctions quasi rituelles ou sacrées. Ceux-ci débordent sur l'ensemble du texte, sur la mémoire individuelle et collective des protagonistes. Le dernier roman de l'écrivain W.G. Sebald, *Austerlitz*, paru l'année de son décès en 2001, est le récit de vie d'un promeneur mélancolique, Jacques Austerlitz, dont le narrateur a fait la connaissance dans la salle des pas perdus de la gare d'Anvers au milieu des années 1960, et qu'il retrouve depuis lors à travers l'Europe, aux endroits les plus inattendus. Ayant grandi comme enfant juif réfugié au Pays de Galles auprès d'un pasteur et de son épouse, Austerlitz n'a appris que plus tard sa véritable identité et se sent depuis lors déraciné et étranger au monde. Mais son destin individuel est aussi celui d'une quête mémorielle collective pour ce citoyen européen, passant par les grandes capitales (Londres ou Paris), et les lieux de mémoire des pires atrocités nazies, comme le fort de Breendonk en Belgique ou le camp de Theresienstadt. La référence explicite à Napoléon donne bien entendu un relief historique plus ample à l'histoire des

catastrophes européennes. Comme le rappelle Mireille Tabah dans un article récent étudiant les affinités entre l'œuvre de Sebald et celle de Thomas Bernhardt, il s'agit chez ces deux auteurs de raconter «l'histoire naturelle de la destruction» (*Naturgeschichte der Zerstörung*). Les errances tragiques de toute une civilisation se trouvent incarnées à travers le destin exemplaire des souffrances d'un individu (Tabah 2008: 126).

Dans les métropoles parcourues par Austerlitz, les gares sont des lieux de prédilection. Au terme des longues errances nocturnes qu'il a pris l'habitude d'entreprendre en sillonnant Londres jusque dans les banlieues les plus reculées, il y reconnaît régulièrement des visages qu'il considère comme familiers pour les avoir déjà côtoyés ailleurs, à moins qu'il ne s'agisse de figures spectrales. Dans ces «moments de faiblesse particulière», il est aussi sujet à des troubles de perception (*Sinnestäuschungen*). La gare de Liverpool Street Station, endroit particulièrement sombre et étrange (*einer der fintersten und unheimlichsten Orte von London;* Sebald 2003: 188) avant sa rénovation fin des années 1980 et porte d'entrée vers un monde sous-terrain, l'attire irrésistiblement. S'il aime s'y attarder tôt matin en compagnie des premiers navetteurs et des sans-abris, saisi d'un élan de mélancolie (*Herzweh*), c'est aussi parce qu'il est conscient des couches archéologiques de présence humaine dans ce lieu, depuis que les marécages qui s'y trouvaient se sont solidifiés au moment de l'âge de glace. Il ressent encore une forte empathie avec les malades et nécessiteux de l'asile de Bedlam, une institution pour pauvres érigée jadis. La présence de ces morts envahit Austerlitz, depuis que quatre cent squelettes ont été déterrés à l'occasion des travaux de rénovation de l'endroit en 1984. La ville avait grandi sur eux au cours des 17e et 18e siècles, ces quartiers de pauvres évacués et remués sans autres considérations pendant l'ère industrielle.

C'est précisément dans ce lieu seuil, «hybride» au sens où il encourage la fluidité des déplacements dans l'espace et le temps, qu'Austerlitz fait l'expérience d'une «épiphanie». Suivant un employé sikh des chemins de fer en train de nettoyer la gare, il perd la trace de celui-ci en même temps qu'il atteint un endroit reculé et inconnu, une salle voûtée derrière un rideau de feutre. Dans ce *Ladies Waiting Room* de la gare de Liverpool Street, une vision étincelante d'un gris clair couleur de lune renforce l'obscurité au lieu de la dissiper. Austerlitz se souvient que, pris dans cette «vision d'emprisonnement et de libération» (*Gefängnis- und Befreiungsvision*), la question l'obsédait de savoir s'il était parvenu à l'intérieur d'une ruine ou dans la structure d'un bâtiment brut en devenir. Toutes sortes de souvenirs personnels emboîtés l'assaillent au moment de cet éblouissement:

> [...] Erinnerungen, hinter denen und in denen sich viel weiter noch zurückreichende Dinge verbargen, immer das eine im andern verschachtelt, gerade so wie die labyrinthischen Gewölbe, die ich in dem staubgrauen Licht zu erkennen glaubte, sich fortsetzten in unendlicher Folge. Tatsächlich hatte ich das Gefühl, sagte Austerlitz, als enthalte der Wartesaal, in dessen Mitte ich wie ein Geblendeter stand, alle Stunden meiner Vergangenheit, all meine von jeher unterdrückten, ausgelöschten Ängste und Wünsche, als sei das schwarz-

> weiβe Rautenmuster der Steinplatten zu meinen Füβen das Feld für das Endspiel meines Lebens, als erstreckte es sich über die gesamte Ebene der Zeit. (Sebald 2003: 200-201)

> [...] des souvenirs derrière lesquels et dans lesquels, se cachaient des choses encore plus anciennes, toujours imbriquées les unes dans les autres, proliférant exactement comme les voûtes labyrinthiques que je croyais distinguer dans la lumière grise et poussiéreuse, à l'infini. J'avais en vérité le sentiment que la salle d'attente où je me tenais, frappé d'éblouissement, recelait toutes les heures de mon passé, mes angoisses, mes aspirations depuis toujours réprimées, étouffées, que sous mes pieds le motif en losanges noirs et blancs du dallage était un échiquier éclaté sur toute la surface du temps, sur lequel ma vie jouait sa fin de partie. (Sebald 2002: 164-165)

La scène dont il est question ici, déjà fort commentée dans la critique, peut prêter à d'autres rapprochements, comme l'idée du merveilleux en termes d'«illumination profane» et d'«expérience sublime de l'ordinaire», dans le commentaire que fait Walter Benjamin de la constellation surréaliste (Masschelein 2007: 362-363). Indépendamment de Benjamin, ne pourrait-on la rapprocher des considérations d'Ernst Jünger dans *Le Cœur aventureux* sur ce «choc qui nous saisit lorsque, dans une chose, nous découvrons à l'improviste une autre chose», exposées plus haut? De tels moments tiennent à mon sens de la «clarté de conscience», de cette *Bewusstseinshelle* que Scheffel définit comme trait constitutif du *magischer Realismus* (1990: 95) et qui rend visible une sorte de totalité, un ordre supérieur du monde, moment indispensable, à la fois structurant et déstabilisant. Peut-être y a-t-il même matière à convoquer le concept d'épiphanie étudié par Rainer Zinser et Ernst Leonardy d'un point de vue comparatiste (2007: 43-61).[16]

En complément avec cette dimension temporelle, la piste d'un réalisme magique incarné à travers une certaine configuration de l'espace a en réalité très souvent été exploitée. Les exemples de Littell et de Sebald, dans lesquels les déplacements à travers l'espace structurent le récit, procèdent sur le mode du «schéma initiatique» mis en évidence comme élément fondamental du réalisme magique par Michel Dupuis et Albert Mingelgrün:

16. À la suite de Rainer Zaiser (*Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizieung eines religiösen Erlebnismusters*, 1995), Ernst Leonardy définit l'épiphanie comme «une expérience spirituelle subite et inattendue, à côté du terme d'expérience apparaît parfois celui d'événement. Celui-ci est de courte durée et survient indépendamment de la volonté du sujet qui la subit. Ce qui s'y manifeste ne peut s'exprimer en concepts ou en définitions, mais dans le meilleur des cas en métaphores. Si l'expression verbale semble ainsi occulter l'expérience, celle-ci apparaît à d'autres égards comme une illumination. Pour décrire une épiphanie, les auteurs ont le plus souvent recours à la métaphore de la lumière» (43). On insistera sur le caractère profane de cette épiphanie-là, qui fait l'objet d'une «démystification» (*Entmystifizierung*), comme si l'esthétique avait pris la place de la religion. Leonardy rappelle encore la large diffusion internationale de cette expérience de nature foncièrement «personnelle, individuelle et subjective» dans la littérature du XXe siècle. Il se sert d'une formule de Walter Pater pour rappeler que, pendant qu'elle a lieu, «le temps est vécu autrement que dans la vie "normale"; c'est comme si le passé et le futur étaient absorbés par une conscience intense du présent […]» (60).

> Une fois que se sont manifestés les signes surgissant de l'envers des apparences, s'engage une quête plus au moins spontanée – épreuves à subir, lieux de passage obligés – jusqu'à ce que se produise la révélation proprement dite de la magie: rencontre matérielle, mais de caractère ambigu, mi-empirique mi-onirique, où se mêlent un instant, sans que leur accord soit nécessairement parfait, le psychisme individuel et l'univers spirituel transcendant le "moi". (Dupuis & Mingelgrün 1987: 230)

Une telle portée initiatique traverse toutes les variétés du réalisme magique que nous avons identifiées, également à différentes époques. Dans le domaine allemand, Burkhard Schäfer l'a pour sa part contextualisée à partir d'une réflexion sur l'esthétique des ruines, particulièrement thématisée dans l'entre-deux et l'après-guerre, et perpétuée par le motif de la *Ruderalfläche*, désignant cette végétation rudérale (du latin *rudus, ruderis:* «décombres, décharge, déchets») qui s'empare et «reconquiert» de façon désordonnée des espaces perturbés ou instables après un bouleversement ou une modification de l'écosystème – par exemple des installations ferroviaires ou industrielles abandonnées. Derrière une telle constellation se profile une poétique de l'espace, que Schäfer analyse et relie à une ancienne tradition littéraire plus ancienne, notamment à partir de textes de Sebald (Schäfer 2001: 215-220).

Dans la continuité du modèle analytique de Faris, étoffé par de nouveaux exemples contemporains dont il vient d'être question, j'aimerais donc suggérer qu'une forme déterminée de conscience du temps, culminant dans des moments de clarté et de révélation, et une poétique de l'espace pourraient constituer une base transversale pour les différentes modalités d'application du réalisme magique.

On pourrait encore y ajouter l'idée, empruntée une nouvelle fois à Faris, d'une focalisation spécifique dans le sens d'une indétermination, qu'elle appelle *defocalization:* «the kinds of perception it [the focalization] presents are indefinable and the origins of those perceptions are unlocatable» (Faris 2004: 43). Il pourrait être question ici d'un mode de focalisation très particulier, élargissant et généralisant le sens d'une focalisation interne, liée au point de vue d'un personnage, sans pour autant remplir toutes les conditions de l'auctorialité.[17]

Finalement, je rappellerai la difficulté fondamentale à utiliser la catégorie d'un seul et unique «réalisme magique» indépendamment des traditions historiographiques nationales, voire post-nationales, établies. La solution la plus satisfai-

17. Le point de vue de Gregor Samsa, dans *La Métamorphose* de Kafka – question très largement discutée dans la critique spécialisée sur cet auteur – pourrait correspondre à une définition de ce genre. Dans un exemple issu de la culture populaire, citons par analogie la longue pièce musicale *The Invisible Man*, du groupe pop-rock Marillion, dans laquelle un narrateur indéterminé a senti son corps s'évaporer, suite à des événements personnels de nature manifestement traumatique: «My body has gone/ But my eyes remain/ Hovering./ Witnessing./ Cold as a ghost… watching the streets/ Sheltering in doorways of/ Venice, Vienna,/ Budapest, Krakow, and Amsterdam». Le point de vue alterne ici entre cet élargissement indéterminé et la faculté du narrateur de pénétrer très concrètement dans des endroits familiers, comme le lieu de vie de la femme qu'il aime (Marillion, 2004; texte de Steve Hogarth).

sante me semble suggérée par Bowers, qui, dans sa démarche, contextualise rapidement l'appellation en fonction de ses *locations* distinctes («Latin America», «The English-speaking world», «Mainland Europe»; Bowers 2004: 32-65), avant de passer à une analyse en profondeur, tenant compte des spécificités de chaque texte.[18]

Bibliographie

Arva, E. *The Traumatic Imagination: Shock Chronotopes and Hyperreality in Magical Realist Writing*. University of Miami, August 2006. [Dissertation] [Publication en 2011 chez Cambia Press (Amherst, NY/London) sous le titre probable *Magical Realism and the Traumatic Imagination*].

Chanady, A. B. *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*. New York: Garland, 1985.

Dupuis, M. & Mingelgrün, A. «Pour une poétique du réalisme magique», in: Weisgerber, J. (éd.) *Le Réalisme magique. Roman. Peinture et cinéma*. Bruxelles: L'Âge d'Homme, 1987, 219-232.

Fabry, G., Roland, H. e.a. (éd.). *Les Frontières du Réalisme dans la Littérature Narrative du 20e siècle/ The Borders of Realism in 20th Century Narrative Literature*. Louvain-la-Neuve, 2006 [19 octobre 2010]: http://sites-test.uclouvain.be/interferences/images/parutions/frontieresdurealisme.pdf

Faris, W.B. *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

Ferrer, J.L.S. *El realismo mágico en la novela hispanoamericana*. Madrid: Anaya, 1990.

Jünger, E. *Le cœur aventureux*. Traduit de l'allemand par Henri Thomas. Paris: Gallimard, 1969.

Jünger, E. *Das Abenteuerliche Herz. Zweite Fassung: Figuren und Capriccios*. Stuttgart/München: Klett-Cotta/Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997.

Littell, J. *Les Bienveillantes*. Paris: NRF-Gallimard, 2006.

Leonardy, E. «Traces d'"épiphanies" dans la littérature narrative du XXe siècle», in: Vanbiesem de Burbridge, M. & Jongewaard de Boer, M. (éd.) *La literatura comparada, hoy. Tercer Coloquio Internacional de Literatura Comparada*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2007, 43-61.

Marillion «The Invisible Man», in *Marbles*, Intact Recordings, 2004.

Masschelein, A. «Hand in Glove. Negative Indexicality in Breton's *Nadja* and Sebald's *Austerlitz*», in: Patt, L. & Dillbohner, C. (ed.) *Searching for Sebald. Photography after W.G. Sebald*. Los Angeles: The Institute of Cultural Inquiry and ICI Press, 2007, 360-387.

Parkinson, Z. L. & Faris, W. B. *Magical realism: theory, history, community*. Durham: Duke University Press, 2000 (3rd print [1995]).

18. Notons toutefois que la catégorie «Mainland Europe» doit être complétée sur le plan historique, puisque Bowers fait fi de l'histoire du concept dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres, telle qu'elle a été brièvement esquissée ici.

Plard, H. «Les pays de langue allemande», in: Weisgerber, J. (éd.) *Le Réalisme magique. Roman. Peinture et cinéma*. Bruxelles: L'Âge d'Homme, 1987, 45-72.

Roland, H. & Schneiberg, J. «Hermann Kasacks Roman *Die Stadt hinter dem Strom* (1947). Versuch einer ethischen Deutung», in: Drösch, C., Roland, H. & Vanasten, S. (Hrsg.) *Literarische Mikrokosmen. Begrenzung und Entgrenzung. Festchrift für Ernst Leonardy/ Les microcosmes littéraires. Limites et ouvertures. Hommage à Ernst Leonardy*. Bruxelles [e.a.]: P.I.E.-Peter Lang, 2006, 123-146.

Roland, H. & Zeevaert, A.-F. «Poetologische Transformationen? Die beiden Fassungen von Ilse Aichingers Roman *Die größere Hoffnung* (1948) unter besonderer Berücksichtigung des Magischen Realismus», in: *Études Germaniques*. 61 (2), 2006, 219-242.

Schäfer, B. *Unberührter Ort. Die Ruderalfläche im Magischen Realismus und in der Trümmerliteratur*. Frankfurt/Main [u.a.]: Peter Lang, 2001.

Scheffel, M. *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*. Tübingen: Stauffenburg, 1990.

Scheffel, M. «Magischer Realismus», in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, vol. II. Berlin-New York: de Gruyter, 1990, 526-527.

Sebald, W.G. *Austerlitz*. Traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau. Paris: Actes Sud, 2002.

Sebald, W.G. *Austerlitz*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2003 [2001].

Tabah, M. «Gedächtnis und Performanz. W.G. Sebalds *Austerlitz* versus Thomas Bernhards *Auslöschung*», in: Heidelberger-Leonard, I. & Tabah, M. (Hrsg.) *W.G. Sebald. Intertextualität und Topographie*. Berlin: LIT Verlag, 2008, 125-139.

Van de Putte, Ch. *De magisch-realistische romanpoëtica in de Nederlandse en Duitse Literatuur*. Louvain/ Louvain-la-Neuve: Nauwelaerts/ Bureau du Recueil, 1979.

Weisgerber, J. «La locution et le concept», in: idem (éd.). *Le Réalisme magique. Roman. Peinture et cinéma*. Bruxelles: L'Âge d'Homme, 1987, 11-32.

Weisgerber J. «Bilan provisoire», in: idem (éd.). *Le Réalisme magique. Roman. Peinture et cinéma*. Bruxelles: L'Âge d'Homme, 1987, 214-218.

Tactiques de l'entre-deux : une analyse discursive des chansons de migrants belges en France (1850-1914)

Lieven D'hulst & Elien Declercq
K.U.Leuven Campus Kortrijk

«Wazemmes est en grande partie peuplée de Flamands belges. En beaucoup de rues on n'entend parler que le flamand. Dans le langage populaire, une d'elles, la rue de Juliers, a le surnom de Petite-Belgique» (Ardouin-Dumazet 1913 : 24). Extrait issu de *Voyage en France*, rédigé par un contemporain français, ce témoignage concerne un quartier lillois qui héberge, à la fin du XIXe siècle, de nombreux migrants belges, principalement d'origine flamande. Wazemmes, dont il est question ici, n'est pas une exception : la migration belge dans le Nord de la France et, en grande partie, dans l'agglomération industrielle de Lille-Roubaix-Tourcoing, est un phénomène massif, inégalé au long du siècle. Elle s'élève à près de 500 000 personnes (Dupâquier 1991 : 341) et ne décline qu'à l'approche de la Première Guerre mondiale. L'origine de ce mouvement migratoire s'explique par la crise économique qui frappe la Flandre depuis le milieu du siècle : outre le déclin de l'industrie linière à domicile une crise vivrière (la maladie des pommes de terre) et des épidémies meurtrières (le typhus et le choléra) chassent des dizaines de milliers de Belges au-delà de la frontière franco-belge à la recherche d'une vie meilleure.[1] Les Belges en France ne contribuent pas seulement à l'essor industriel et au dynamisme démographique, mais laissent également des traces dans la vie culturelle populaire[2], si bien qu'on peut parler, pendant cette longue période, d'un univers qui ne se laisse ramener ni à la culture d'origine ni à la culture adoptive : un univers interculturel, en somme. Ce dernier est formé d'un ensemble de pratiques et d'institutions en étroite et complexe interaction : chansons, théâtre de marionnettes, quotidiens, almanachs, associations amicales, etc. Nous nous attacherons en l'occurrence à la chanson de migrants, genre où s'entrecroisent des mélodies héritées de modèles anciens et récents et où s'expriment des postures aussi bien adversatives que parodiques à l'égard du processus d'assimilation auquel incitent les autorités françaises. De telles chansons de migrants constituent surtout des tentatives d'hybridation de répertoires nouveaux et anciens, migrants et français.

1. Pour une présentation, voir l'article de Declercq et al. (2009).
2. La vie socio-culturelle des migrants belges dans le Nord n'a pas encore fait l'objet d'une étude scientifique. Au sein du *Centre d'histoire des relations interculturelles* (CHIR) de la K.U.Leuven Campus Kortrijk (Belgique), une recherche pluridisciplinaire est menée en collaboration avec des historiens de la culture et de l'éducation dans une tentative de pallier cette lacune.

Dans cette contribution, nous étudierons, après avoir mis au point une méthode d'analyse, quelques aspects littéraires de l'«entre-deux»[3] au sein de la production chansonnière de migrants belges en France. Finalement, nous reviendrons vers quelques réflexions plus générales sur les rapports entre les études de migration et l'étude des transferts culturels.

Migration et analyse discursive

La migration se définit de manière courante comme un processus qui englobe un ensemble de mouvements de personnes et de choses, entre un point de départ et un point d'arrivée.[4] Ces mouvements peuvent être linéaires, bidirectionnels ou multipolaires. Ils ont des causes diverses: sociales, économiques, politiques ou culturelles, liées aussi bien à la culture de départ que d'accueil. Corrélativement, ils produisent des effets divers sur les migrants et sur le milieu récepteur avec lequel ces derniers entrent en relation. Un flux migratoire est censé arriver à son terme lorsqu'à son point d'arrivée, il est relayé par un processus d'intégration graduée, sur un axe qui va du rejet à l'assimilation, un processus qui peut être observé tant du point de vue des migrants que de celui du milieu récepteur.[5]

Bien entendu, la généralité de ce propos ne permet pas de rendre compte de l'immense variation, au gré des aires et des ères, des formes et fonctions des processus migratoires.[6] À se limiter aux dimensions transnationales, interculturelles et plus précisément interlittéraires de la migration[7], on peut distinguer dans la situation d'énonciation du migrant deux modes étroitement liés: d'une part, un volet institutionnel qui porte sur le déplacement (tel quel ou sous des formes

3. Par «entre-deux», nous entendons un «processus de dépassement et de régénération» (Turgeon 1998: 18) engendré par des contacts interculturels. Le concept de l'«entre-deux» est à situer sous la définition large de «l'interculturel», comprise par Turgeon (1998: 20) comme «l'étude des formes d'interaction culturelle à partir de l'observation concrète de textes, d'images, d'objets, de pratiques ou de personnes».

4. Pour un état des lieux récent de la recherche sur la migration, voir notamment Levitt & Jaworsky (2007).

5. La notion d'intégration n'est pas moins complexe que celle de migration. Lucassen, par exemple, fait une distinction entre deux types d'intégration: «*structural* integration, which can be measured more or less objectively by mapping social mobility, school results, housing patterns, etc., and *identificational* integration, which is subjective and refers to the extent to which migrants and their offspring keep on regarding themselves as *primarily* different *and* to the extent that they are viewed as primarily different by the rest of society» (Lucassen 2005: 19). Cette distinction permet de nuancer considérablement l'idée d'une assimilation complète, telle qu'exprimée par Noiriel: «[c]'est à la deuxième génération que se produit l'assimilation. Du fait qu'ils sont nés ou qu'ils sont arrivés enfants dans le pays d'accueil, les membres de la deuxième génération effectuent leurs premiers apprentissages (qui sont fondamentaux, comme on le sait, pour l'intelligence et la personnalité ultérieures de l'individu) dans le pays d'accueil. C'est pourquoi ils assimilent parfaitement les schémas de la culture nationale» (Noiriel 2005: 118).

6. Concernant la migration en France aux XIXe et XXe siècles, on se reportera principalement aux travaux de Gérard Noiriel (e.a. 1988 et 2007).

7. Il s'agit là de dimensions nettement moins analysées dans les études de migration, qui sont fortement investies par l'anthropologie et la sociologie (voir notamment Larsen 2007). À noter que la terminologie utilisée dans cette contribution n'a pas de visée historique précise: ainsi, le terme «(inter)littéraire» est couramment réservé, y compris au XIXe siècle, à des pratiques institutionnalisées sous la forme de livres, de recueils, de publications en revue, etc., à l'exclusion, par conséquent, d'œuvres non publiées ou diffusées sous la forme de feuilles volantes.

transposées) d'œuvres verbales écrites et orales, le déplacement d'auteurs, l'action de traducteurs et d'autres relais interculturels, de revues et quotidiens, de maisons d'édition, de groupements et associations d'auteurs et de lecteurs, etc.; d'autre part, un volet discursif qui couvre des codes langagiers et génériques et des modèles discursifs qui composent ensemble un ou plusieurs «répertoires» littéraires.[8]

On notera au demeurant que la situation d'énonciation du migrant ne peut coïncider entièrement avec celle du milieu d'accueil: l'une et l'autre se réfèrent, pendant les phases de migration et d'intégration, à des univers symboliques différents.[9] Or, la tension entre ces univers est sans doute perçue avec netteté par le migrant, en particulier par l'auteur migrant chargé, pour reprendre les termes de Dominique Maingueneau, de légitimer son appartenance à tel univers symbolique par une mise en scène ou «scénographie» de sa propre situation d'énonciation (Maingueneau 2004: 190). Ainsi, le migrant qui choisit d'écrire, de conter ou de chanter se voit amené non seulement à identifier ses co-énonciateurs (lecteurs et auditeurs) dans le nouvel espace ou le nouveau temps qui sont désormais les siens, mais également à légitimer ses postures[10] d'énonciateur. De la sorte, ce migrant constitue ses répertoires littéraires à travers un processus d'énonciation qui soulignera presque inéluctablement le caractère transitoire, sinon aléatoire, de sa propre position – de sa «paratopie», pour le dire avec Maingueneau (2004: 53). En cela, l'auteur migrant ressemble à tout écrivain contraint de se référer à deux univers différents (pensons notamment aux auteurs francophones, anglophones ou hispanophones de l'époque postcoloniale). Corrélativement, la plupart des catégories discursives (postures, topographies, codes langagiers, etc.) sont à des degrés variables porteuses des traces de la paratopie auctoriale: ce sont les conditions historiques particulières de chaque mouvement migratoire qui expliquent tour à tour la prééminence des mises en scène des langues, des espaces ou de la mémoire, selon les tactiques déployées par l'auteur migrant. On peut donc comprendre ces tactiques comme le corrélat des stratégies élaborées par le milieu récepteur: plus précisément, selon le sens que leur donne Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien*, comme des techniques qui «subvertissent les partages dichotomiques entre dominants et dominés» (Dosse 2003: 155). En d'autres termes, il s'agira pour le migrant, au cours de la phase d'intégration, de négocier l'interaction entre les nouveaux répertoires qu'il cherche à élaborer avec les répertoires déjà consti-

8. On reprendra ici la définition donnée par Even-Zohar: «Repertoire is conceived of here as the aggregate of laws and elements (either single, bound, or total models) that govern the production of texts» (Even-Zohar 1990: 17).

9. Nous reprenons ici, d'après Moura (2007), la définition de Berger et Luckmann (1986): «L'univers symbolique, matrice de toutes les significations, "stock de connaissances disponibles", a trait aux institutions qui gèrent la société, aux normes (formées et en formation) définissant les rôles des acteurs sociaux, aux valeurs suscitant le consensus, aux critères régissant la pratique sociale» (Moura 2007: 51).

10. La «posture» est «la manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire» et constitue «l'"identité littéraire" construite par l'auteur lui-même, et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public» (Meizoz 2007: 18).

tués au sein du milieu d'accueil, selon un axe qui va du rejet à l'adoption partielle de ces derniers.

La chanson populaire

Outre son appartenance culturelle «nationale» ou «régionale» (d'origine), le migrant est issu d'une communauté socioculturelle particulière. Ainsi, le migrant belge quitte le plus souvent une communauté rurale pour s'intégrer dans une communauté urbaine et ouvrière. Sa production culturelle la plus manifeste est la chanson populaire ou ouvrière, dont l'essor correspond à la période la plus intense de l'immigration belge en France (1850-1914) (Marty 1982: 217).

La chanson populaire se distingue de la chanson dite «savante» par ses lieux de production (la rue, l'estaminet, la société), ses auteurs (ouvriers, chanteurs semi-professionnels), ses modes de production (soit collectivement au sein d'une société, soit individuellement) et de diffusion (sur la voie publique, dans la rue à l'occasion des grandes sorties des sociétés lors du carnaval, de la mi-carême ou des fêtes de quartier) (Leterrier 1999: 3-4).

Dans ce qui suit, nous nous proposons d'analyser la chanson ouvrière sous deux angles: l'un porte sur la langue, l'autre sur le genre.

Hybridation langagière

La langue, on le sait, est un vecteur constant de l'identité interculturelle du migrant. Dans le contexte spécifique du migrant belge, elle sert habituellement deux fins: d'une part, elle véhicule des situations spécifiques liées à sa vie personnelle, auquel cas c'est le recours à la langue d'origine, le wallon ou le flamand, qui l'emporte; d'autre part, elle sert à mieux assurer l'insertion sociale ou professionnelle du migrant, qui s'exprime alors de préférence en français ou dans un patois local. Des produits littéraires tels que la chanson populaire reflètent bien cette attitude ambivalente: tandis que les migrants – principalement de la première génération – continuent à chanter en contexte familial dans leur langue maternelle[11], les «chansonniers» migrants abandonnent celle-ci dans l'espace public, afin de répondre à l'assimilation française, qui s'exprime avec force au cours du dernier tiers du siècle, en particulier moyennant l'appel à la nationalisation. Ainsi, les Flamands Emile Stichelbaut, Félix Vuylsteke ou Jules Vermeulen choisissent de composer des chansons dans les langues cibles, le français et le picard, le plus souvent en l'occurrence sur le modèle de la chanson locale traditionnelle.

11. Et cela bien au-delà de l'époque qui nous intéresse ici; cf. l'entretien d'Alain Guillemin avec un ancien migrant nommé «Lapipe» le 7 septembre 1992 dans *L'intégration des Belges à Roubaix* (vol. 2): «AG: Mais ce n'était pas une volonté de continuer à parler, à chanter ensemble en flamand? Lapipe: Y chantottent in flamin, y chantottent aussi bin in français» (David 1995: 269).

Entre ces deux positions extrêmes se développe une tactique de l'hybridation qui consiste à mêler au dialecte picard des unités linguistiques flamandes transposées sous la forme de calques de lexèmes ou de structures syntaxiques. Ces transpositions sont assorties de références à des situations d'énonciations flamandes, comme par exemple dans la chanson suivante, due à Victor Capart, Belge né à Tourcoing:

> J'su contint j'ai servi la France
> J m'su fait naturalisé
> Je n'demande po faire connaissance [...]
> Cabarétie donn' enne bouteille
> God'ferdum j'ervin du Tonkin [...]
> Buvons tchantons, vive les Roubaisiens [...]
> Tchan qu'in veut m'parler in flamind
> J'répond tout d'suite qualifestône
> Je suis un francais de Menin.[12]

La posture est celle d'un ancien migrant qui prend ses distances à la fois par rapport à ses origines, en soulignant sa double et nouvelle appartenance, française et roubaisienne, et par rapport à la langue du migrant, représentée en l'occurrence par le calque approximatif d'un juron et par une transposition approximative d'un début de dialogue d'emblée interrompu. Posture et langue ponctuent une narration de type autobiographique qui procède, semble-t-il, d'un désir de légitimation auprès de co-énonciateurs roubaisiens, à la fois français et anciens migrants belges.

Une telle tactique subtile défie l'hypothèse d'une assimilation d'un seul tenant, telle que l'avancent des historiens comme Alain Guillemin: «[…] le flamand, les dialectes néerlandais, portés massivement par les immigrés belges comme leur langue maternelle à leur arrivée à Roubaix, sont volontairement gommés dès leur installation définitive en France» (1998: 24).

Que la chanson flamande n'accède pas comme telle au média imprimé[13] ne signifie donc pas que le vecteur linguistique soit à proprement parler absent du répertoire chansonnier français et local: il s'y manifeste sous des traits partiels et indirects, empruntés à des formes courantes de la conversation et assume ainsi une fonction de relais vis-à-vis de situations d'énonciation flamande.

---

12. *L'Retour du naturalisé,* chanson composée par Victor Capart et conservée à la Bibliothèque Municipale de Roubaix, CH 115. «Je suis content j'ai servi la France / Je me suis fait naturaliser / Je ne demande pas de faire connaissance […] Cabaretier donne une bouteille / Merde je reviens du Tonkin […] Buvons chantons, vive les Roubaisiens […] Quand quelqu'un veut me parler en flamand / Je réponds tout de suite je ne comprends pas / Je suis un Français de Menin» (nous traduisons).

13. Il n'est du moins pas permis de l'affirmer en l'état actuel de nos recherches.

Hybridation générique

Tournons-nous maintenant vers la question du genre. Il est notable que les chansons ouvrières possèdent une généricité faible, qui autorise des combinaisons de thèmes en même temps que des interactions libres avec le contexte immédiat de l'énonciation. Ainsi, les chansons de mi-carême et de carnaval, se référant explicitement au contexte qui les voit naître, s'inscrivent dans des registres politique, satirique, bachique, et même «belge».

Considérons le cas de Jules Watteeuw, dit «le Broutteux», naturalisé en 1891: ce chansonnier excelle dans la chanson-pasquille.[14] Il y introduit notamment des personnages qui s'appliquent tour à tour à des personnes réelles, connues et identifiables par son public, telles que Vanhoutte et Djustin, et à des modèles stéréotypés du migrant, comme Pitche et Sisca. Ses chansons comprennent fréquemment un énonciateur flamand, qui s'exprime dans l'interlangue franco-belge citée plus haut:

Accoute, un fos, mo ne pas bête,
Et ma me pèr' lui touzours dit
Que mo ze l'avais dans me tête,
Fort touzours, beaucoup de l'esprit.
Ah! ïo, ïo, ïo, ca y vrai, saite.
Mo y tenir petit' cab'ret [...].[15]

Ce langage même ainsi que le personnage énonciateur incarné par le chansonnier ne peuvent révéler leur fonction parodique que si le public-récepteur de la chanson parvient à dédoubler les voix du chansonnier et du personnage. Mais en retour, ce dédoublement, sans doute accompagné d'un appareil gestuel, mimique et mélodique[16], a pour effet d'enrichir le répertoire de la pasquille, répertoire qui puise également aux imitations flamandes fort répandues en Wallonie à la même époque: on y observe les mêmes phénomènes de dédoublement (Quariaux 2006: 259).

Cela étant, on voit aussi apparaître des genres fondés sur un arrangement discursif davantage typé; c'est notamment le cas de la complainte. Celle-ci élabore des faits divers consignés dans la presse quotidienne ou le récit d'exploits délictueux rapportés par les chroniques judiciaires: dans les deux cas, il s'agit de crimes perpétrés par des migrants belges. L'un des modèles du genre est *La Complainte de Fualdès*, du nom du criminel qui défraya la chronique judiciaire au début du

14. La pasquille, raillerie bouffonne ou écrit satirique, est un genre propre à la littérature wallonne et picarde (Carton 1973: 11).
15. *Pitche*, pasquille composée par Jules Watteeuw (1923: 162-163). «Écoute un peu, moi, je ne suis pas bête / Et mon père me dit toujours / que j'ai toujours eu beaucoup d'esprit. / Ah! oui, oui, oui, c'est vrai, tu sais. / Moi, je vais tenir ici un petit café» (nous traduisons).
16. Pour une analyse détaillée de cet appareil, voir Hirschi, Pillet & Vaillant (2006).

XIXe siècle en France : cette complainte sert de support, en même temps qu'elle leur procure la mélodie, à plusieurs poésies « qui se chantent sur un tempo lent en strophes narratives où la répétition lancinante de l'ultime vers du couplet précédent accentue le caractère de mélopée » (Dillaz 1993 : 60). Voici le premier des trente-huit couplets de *La Complainte de Dobbelaere, l'assassin de la rue du Blanc-Ballat* (Lille 1882[17]), complainte anonyme chantée sur l'air de *Fualdès ;* le chansonnier y adopte la posture d'un chanteur ambulant, tout en adaptant les formes d'adresse et les topographies du modèle de *Fualdès* :

Peuples d'Europe et d'Asie,
De Lille et Roubaix-Tourcoing,
Magistrats, maires, adjoints,
Brigadiers d'gendarmerie,
Écoutez l'affreux complot
De la ru' du Blanc-Ballot.

Moyennant ces transpositions, des personnages et topoi mis en scène dans des genres journalistiques acquièrent également une légitimité générique au sein de la chanson.

Ces quelques exemples témoignent, au sein d'un vaste ensemble (stratégique), de tactiques destinées à construire un répertoire chansonnier hybride, expression vraisemblable d'une résistance à la simple assimilation française. Même dans les cas d'intégration avancée ou supposée telle, notamment chez les migrants de deuxième génération nés en France, les références demeurent vives à des situations d'énonciation flamande. Que ces références relèvent principalement du mode parodique signifie que seule l'adoption d'un discours polyphonique et asymétrique ait été une option acceptable et apte à servir d'alternative au mutisme littéraire jusqu'alors en vigueur pour le migrant.

Loin de signifier simplement l'échange d'un répertoire contre un autre, la chanson migrante révèle, au-delà, l'émergence d'une identité interculturelle complexe, et cela même en l'absence de procédures habituellement associées à de telles formations comme la traduction (voir D'hulst 2010). Or, à quel point la chanson migrante est-elle réellement représentative de cette identité interculturelle ? Qu'en est-il des relations et interactions avec d'autres pratiques culturelles, celles des artistes ou des marionnettistes, par exemple ? Et comment cette identité évolue-t-elle dans le temps ? Finit-elle par disparaître ? Change-t-elle d'un espace régional ou local à l'autre (Tourcoing, Roubaix, Dunkerque, etc.) ?

17. Conservée à la Bibliothèque Municipale de Lille, 44186 1882 6.

Perspectives

Toutes ces questions nous incitent à revenir, pour terminer, sur quelques points de théorie et de méthode. Si les tactiques de l'entre-deux ne se limitent pas à l'expression littéraire ou verbale se pose le problème, sinon de l'appartenance disciplinaire, au moins de la gestion des échanges entre les disciplines impliquées par les différents aspects culturels des processus de migration et d'intégration.

L'analyse discursive comprise comme une méthode devrait dès lors s'intégrer à une théorie plus large des échanges interculturels. Or, les études littéraires comparées, ciblées sur les échanges littéraires au sens propre ainsi que sur les modes de représentation littéraire de la migration et de l'exil, n'offrent guère de cadre méthodique adéquat. À quoi s'ajoutent les critiques bien connues à l'encontre de la méthode comparative (voir notamment Brolsma 2008): les littératures y seraient traitées comme des ensembles monolithiques aux frontières étanches et la comparaison n'y disposerait pas d'un «tertium comparationis» net ou approprié.

Face à ces critiques, on est tenté de rapprocher la notion de migration du concept de transfert culturel (voir e.a. Espagne & Werner 1988). Ce dernier concept a sans doute l'avantage de prendre explicitement en considération un ensemble de procédures discursives (comme l'adaptation, l'allusion, la contrefaçon, la citation, le calque, etc.) ainsi qu'une pluralité de pratiques culturelles (l'histoire, la philosophie, la littérature, le journalisme, l'édition, etc.). Mais l'on sait aussi que l'ampleur des domaines à l'étude, ainsi que l'apport des autres disciplines que les études de transfert requièrent, risquent de conduire à des parcellarisations thématiques et à des divergences de méthode. Enfin, les tentatives d'«histoires croisées» des cultures (Werner & Zimmermann 2003), tout en tenant compte des relations transversales et réciproques entre les cultures, ne semblent pas encore procurer de modèles d'analyse fédérateurs pour des pratiques où les opérations d'hybridation discursive occupent une place essentielle.

Sur ce point, nous avons plaidé ailleurs pour une démarche intégrée des procédures de transfert et des procédures de traduction (D'hulst 2010). Il s'agirait plus précisément d'aligner l'analyse des procédures de transfert sur celle qui a été mise au point naguère pour les traductions au sein des études descriptives de traduction (Toury 1995); un tel type d'analyse comparée vise à révéler les normes discursives à l'œuvre dans un corpus de textes traduits en une langue-cible, ce corpus étant constitué et délimité selon des paramètres explicites, à savoir principalement spatio-temporels et génériques. De manière analogue, il conviendrait de délimiter, pour un corpus de pratiques comme les genres narratifs et critiques des journaux ou le théâtre de marionnettes, un ensemble de procédures de transfert.

Telle est en tout cas la démarche que nous comptons suivre, tout en gardant à l'esprit que les méthodologies ne doivent jamais servir qu'à mieux appréhender les objets d'étude: en l'occurrence, ce qui nous paraît s'appliquer aux pratiques verbales ne se laisse pas transposer tel quel à d'autres pratiques (la vie associative, la culture visuelle ou les pratiques de l'enseignement, par exemple). Si le défi

interdisciplinaire demeure donc considérable, il ne doit pas nous priver d'avancer pas à pas dans la formulation d'hypothèses plus générales sur ce qu'a été la dimension interculturelle de la migration des Belges dans le Nord de la France.

Bibliographie

Ardouin-Dumazet, V.-E. *Voyage en France, 18e série, La Flandre*. Paris-Nancy: Berger-Levrault, 1913.

Berger, P. & Luckmann, T. *La construction sociale de la réalité*. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1986.

Brolsma, M. «Cultuurtransfer en het tijdschriftenonderzoek», in: *COnTEXTES*, No. 4 (Octobre, 2008) [29 octobre 2008]: http://contextes.revues.org/document3823.html.

Carton, F. *Pasquilles et Chansons du Broutteux*. Tourcoing: Les Amis de Tourcoing, 1973.

Certeau, M. de *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard, 1990.

David, M., Guillemin, A. & Waret, P. *L'intégration des Belges à Roubaix (1880-1914).* [Rapport inédit déposé à la Médiathèque de Roubaix, 1995]

Declercq, E., D'hulst, L., Depaepe, M., Kusters, W., Vanden Borre, S. & Verschaffel, T. «Belgische migratie naar Noord-Frankrijk (1850-1914): interculturele identiteiten in grensregio's», in: *De Franse Nederlanden/Les Pays-Bas français*. 34, 2009, 109-124.

D'hulst, L. «Traduction et transfert: pour une démarche intégrée», in: *TTR: Traduction, terminologie et rédaction*. 22 (2), 2010 (sous presse).

Dillaz, S. «Diffusion et propagation chansonnières au XIXe siècle», in: *Romantisme*. 23 (80), 1993, 57-66.

Dosse, F. «Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire», in: *Vingtième siècle. Revue d'histoire*. 78, 2003, 145-156.

Dupâquier, J. «La contribution des Belges à la formation de la population française (1851-1940). Étude quantitative», in: Société Belge de Démographie (éd.) *Historiens et populations*. Louvain-la-Neuve: Academia, 1991, 331-347.

Espagne, M. & Werner, M. *Transferts: les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIIe et XIXe siècle)*. Paris: Maison des Sciences de l'homme, 1988.

Even-Zohar, I. «Polysystem Theory», in: *Poetics Today*. 11 (1), 1990, 9-26.

Guillemin, A. «De l'oral à l'écrit: les chansons de Louis Catrice, les marionnettes de Louis et Léopold Richard», in: *Nord'*. 32, 1998, 23-34.

Hirschi, S., Pillet, E. & Vaillant, A. *L'art de la parole vive. Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*. Valenciennes: Presses universitaires de Valenciennes, 2006.

Larsen, S. E. «Border Poetics? Boundaries: Ontology, Methods, Analysis», in: Schimanski, J. & Wolfe, S. F. (ed.) *Border Poetics De-Limited*. Hannover: Wehrhahn, 2007, 97-113.

Leterrier, S. «Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. Du "peuple" au "public"», in: *Revue d'histoire du XIXe siècle*. No. 19 (Août, 2008) [9 avril 2009]: http://rh19.revues.org/index157.html.

Levitt P. & Jaworsky, B. N. «Transnational migration studies: past developments and future trends», in: *Annual Review of Sociology*. 33, 2007, 129-156.

Lucassen, L. *The Immigrant Threat. The Integration of Old and New Migrants in Western Europe since 1850*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2005.

Maingueneau, D. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin, 2004.

Marty, L. *Chanter pour survivre. Culture ouvrière, travail et techniques dans le textile, Roubaix 1850-1914*. Liévin: Imprimerie Artésienne, 1982.

Meizoz, J. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine Érudition, 2007.

Moura, J.-M. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: P.U.F., 2007.

Noiriel, G. *Le Creuset français. Histoire de l'immigration (XIXe–XXe siècle)*. Paris: Seuil, 1988.

Noiriel, G. *Population, immigration et identité nationale en France, XIXe-XXe siècle*. Paris: Hachette, 2005.

Noiriel, G. *Immigration, antisémitisme et racisme en France (XIXe–XXe siècle): Discours publics, humiliations privées*. Paris: Fayard, 2007.

Quairiaux, Y. *L'image du flamand en Wallonie. Essai d'analyse sociale et politique (1830-1914)*. Bruxelles: Labor, 2006.

Toury, G. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995.

Turgeon, L. *Les entre-lieux de la culture*. Paris: L'Harmattan, 1998.

Watteeuw, J. *Le Broutteux. Œuvres complètes III*. Tourcoing: Édition de la jeunesse régionaliste, 1923.

Werner, M. & Zimmermann, B. «Penser l'histoire croisée. Entre empirie et réflexivité», in: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 58 (1), 2003, 7-36.

Plurilinguisme et dialogue interculturel : représentations dans le contexte européen

Mireille Rosello
Université d'Amsterdam

Je me propose de réfléchir ici aux difficultés qui se posent lorsque des sujets migrants ou diasporiques essaient de fonctionner dans un contexte multilingue. La globalisation de l'Europe contemporaine a favorisé certaines formes de voyage mais certains des déplacements de population qui entraînent la naissance de groupes diasporiques sont le résultat de conflits violents ou latents. Les diverses pratiques multilingues qui se développent dans un tel contexte soulèvent, explicitement ou implicitement, le problème de l'articulation entre langue et culture, étranger et autochtone, mais aussi entre dominant et dominé, inclus et exclu.

En Europe, la notion de multilinguisme européen est en partie dictée par la politique de l'Union Européenne qui traite la multiplicité des langues comme une valeur en soi mais cette idéalisation du multilinguisme ne va pas sans risque. Comme le souligne Theo van Els, « Multilingualism, including that of the EU, is often treated as a commodity. The great variety of languages and the cultures associated with it are viewed as a treasure that must be protected at any price » (Els 2005 : 273). Faut-il par exemple toujours ajouter foi aux espoirs des textes officiels qui affirment que les pratiques multilingues des Européens sont systématiquement un facteur de prospérité économique et de cohésion sociale ?[1] Comme le font remarquer Sónia Santos Alves et Luiís Mendes :

> the Council of Europe and the European Commission promote plurilingualism and intercomprehension as central to European citizenship (Beacco & Byram, 2003; Council of Europe, 2001; European Commission, 1995). The concept of plurilingualism reaches beyond its primary and immediate aim of allowing for communication in multilingual environments: it comprehends the acknowledgement and positive appreciation of linguistic and cultural diversity. Plurilingual and pluricultural competences are defined by the Common European Framework of Reference as complex and composite competences, which allow individuals to participate as social agents in intercultural communicative interactions (Council of Europe, 2001 : 168). (Alves & Mendes 2006 : 213)

1. Voir « Multilinguisme : un atout pour l'Europe et un engagement commun ». Communication de la Commission au parlement européen, au comité économique et social européen et au comité des régions. Bruxelles, le 18.9.2008. http://ec.europa.eu/education/languages/pdf/com/2008_0566_fr.pdf [consulté en mars 2009].

Toutefois, les exemples que je me propose d'analyser ici sont moins de nature à célébrer le multilinguisme qu'à mettre en scène les difficultés qui se présentent lorsqu'on cherche à articuler le rapport entre plurilinguisme et dialogue interculturel. Les deux films qui me serviront ici de prétexte mettent en scène deux types bien différents de multilinguismes européens, qui font de nous les spectateurs et les spectatrices de moments où le lien complexe entre communication, culture et langue produit des effets culturels parfois imprévisibles. Ces films ne se focalisent donc pas sur les moyens que l'Europe doit employer pour favoriser un multilinguisme idéal à venir. Il s'agit au contraire de représenter ce que font les sujets qui se rencontrent lorsqu'ils sont confrontés à ce nœud gordien qui imbrique la compétence linguistique ou son absence, le désir de communiquer dans un espace de maîtrise asymétrique, et les valeurs ou présupposés que les liens historiques entre nations et langues continuent à véhiculer. Je suggérerai, peut-être paradoxalement, qu'il est possible de représenter un certain multilinguisme sans dépasser le cadre d'une série de monolinguismes accolés les uns aux autres mais aussi d'imaginer le multilinguisme à l'intérieur même d'un échange qui est apparemment dépendant d'une seule langue européenne. Les deux films n'occupent pas le même espace au sein du monde des arts: le premier est un court métrage réalisé dans le cadre d'un concours organisé par une institution européenne, alors que le deuxième est le premier film de fiction d'un réalisateur d'origine bosniaque et émigré au Royaume Uni. Il s'agit donc de comparer ici deux objets d'étude qui abordent le sujet du plurilinguisme à partir de deux points de départ bien distincts. Dans les deux cas, cependant, le récit est produit par l'effort d'imagination que nécessite la représentation d'une rencontre interculturelle. Les deux films contribuent à ce nouveau stock d'images collectives qui nous aident à envisager la forme que peut prendre, dans notre imaginaire collectif, les conversations que nous avons, que nous aurons, lorsque nous nous trouvons dans la position de sujets qui maîtrisent plus ou moins bien les langues que notre conversation met en contact.

Monolinguismes déguisés en multilinguismes

Le premier exemple que j'examinerai ici envisage l'Europe comme un espace multilingue au sein duquel un voyageur parle à d'autres nationaux dans leur langue. Dans ce cas, le but de l'analyse est de montrer que la représentation d'un type bien particulier de rencontres multilingues idéalisées implique toute une série de définitions implicites de ce que constitue une langue, une langue européenne, et une pratique multilingue liée à un voyage à travers l'Europe. En d'autres termes, la représentation d'un certain multilinguisme européen est indissociable de questions qui touchent au rapport entre la langue et la culture nationale et supranationale, et à la valeur que l'on accorde à certains types de communication. Mais ces présupposés restent non-dits et l'intérêt d'une comparaison avec d'autres modèles

(le film auquel est consacrée la deuxième partie de ce texte) consiste à mettre en lumière les conséquences des représentations différentes des pratiques multilingues en Europe.

Le premier objet d'étude est un court métrage présenté au vingt-septième «salon Expolangues» organisé à Paris en janvier 2009.[2] Ce salon était donc organisé à Paris et l'Europe en était l'invitée d'honneur. Dans ce contexte, qui coïncidait presque avec «l'année du dialogue interculturel» (2008), la Commission Européenne avait pris l'initiative d'organiser un concours intitulé: «langues à la loupe».[3] Les étudiants inscrits dans des écoles d'art et de cinéma étaient invités à soumettre leur travail, en des termes qui méritent d'être relevés parce qu'ils contribuent à délimiter les paramètres d'un certain multilinguisme européen. Le concours permettait la représentation du plurilinguisme mais lui imposait un cadre très précis: il s'agissait en effet de «develop an artistic film reflecting Europe's linguistic diversity and the role played by different languages in intercultural dialogue in Europe», mais aussi de «raise awareness among young European audiences of the benefits of Europe's linguistic and cultural diversity».[4] Dix courts métrages ont été sélectionnés et sont désormais abrités par le site internet de TV5 monde, ce qui permet aux spectateurs francophones d'avoir accès aux films primés.

En se prêtant aux règles d'un concours officiel, les candidats devaient donc respecter les termes d'une invitation qui, non seulement définissaient l'objet à représenter, mais imposaient également une certaine approche idéologique. Pour ce qui est de l'objet, l'existence d'une diversité linguistique européenne, *Europe's linguistic diversity*, est supposée évidente. Toutefois elle n'est pas décrite et un rapport non élucidé est établi entre langue, culture et dialogue (*the role played by different languages in intercultural dialogue in Europe*). De plus, les œuvres en compétition étaient censées avoir déjà une opinion favorable sur les «avantages» de cette diversité linguistique et culturelle. Une volonté culturelle et politique préexiste donc et encadre la représentation du multilinguisme européen.

Quelles vont donc être les conséquences de ce genre de contrainte? L'un des projets sélectionnés, intitulé «Smile», est proposé par Charles Temujin Doran. Son film d'animation suit le parcours d'un petit Playmobil qui se déplace en Europe, de pays en pays. À chaque étape, il parle une langue différente et on lui répond dans une langue différente. La fin de son voyage est annoncée par l'appa-

2. Le site de «Expolangues, Langues, culture, échange» se présente comme une organisation qui, depuis 25 ans, s'adresse aussi bien au grand public qu'aux professionnels de la langue dans le but de «promouvoir l'apprentissage des langues, défendre le plurilinguisme et encourager les échanges internationaux»: http://www.expolangues.fr/indexEL.htm [consulté en mars 2009].

3. Voir http://ec.europa.eu/education/languages/news/news3006_fr.htm [consulté en avril 2009].

4. Le site de la commission Européenne présente ainsi le concours: «The Competition was initiated in cooperation with ELIA (European League of Institutes of the Arts) for film students throughout Europe [...]. More than 100 students from ELIA member institutions from the 27 EU Member States plus Norway, Iceland, Turkey and Liechtenstein applied. They were asked to develop an artistic film reflecting Europe's linguistic diversity and the role played by different languages in intercultural dialogue in Europe» http://ec.europa.eu/education/languages/news/news3006_fr.htm [consulté en avril 2009].

rition d'une carte qui donne à son trajet un sens symbolique évident : ses déplacements à travers l'Europe, représentés par une ligne tracée par un stylo, ne sont plus lus dans une perspective linéaire. Vu d'en haut (si l'on peut toutefois utiliser la métaphore conventionnelle), le voyage a tracé l'image d'une colombe qui vient se surimposer à la carte de l'Europe et donner un sens à son trajet. Il y a donc une attention portée à la fois au détail et au local, chaque espace ayant une identité culturelle bien marquée. Mais le local est déjà connu et répertorié. L'attention au régional est subordonnée à un but qu'on ne découvre que si on prend de la hauteur par rapport à la carte traditionnelle de l'Europe, qui ne sert que de page blanche à une sorte de projet tautologique : la multiplicité engendre la paix que l'on désire faire advenir grâce à la multiplicité.

Le voyage en soi est donc représenté comme ce qui, de facto, fait aboutir un dialogue interculturel et multilingue harmonieux et totalisant. L'espace que le personnage traverse n'est pas à découvrir mais à reconnaître : chaque pays est symbolisé par les monuments les plus connus de chacune des villes que le personnage traverse (la tour Eiffel ou Notre-Dame à Paris par exemple).[5]

La seule motivation des déplacements du personnage n'apparaît qu'après coup, elle est surdéterminée par la forme préexistante de la colombe. On nous demande donc d'imaginer les « avantages » du voyage multilingue par le biais d'une référence biblique conventionnelle. L'image de la colombe réduit l'échange à un symbole de paix : cette histoire ne fait état d'aucune friction, d'aucun apprentissage, et d'aucune difficulté de communication, et la nature du voyage (tourisme, affaires, études) reste indéterminée. Le spectateur n'est pas censé se demander si le symbole est universel, occidental ou européen, religieux ou laïque. En soi, la colombe n'a rien de spécifiquement européen mais son universalité hypothétique n'est pas non plus remise en question ici. L'existence même du voyage de la marionnette multilingue devient synonyme de paix sans que le rapport entre langue, culture et Europe n'ait été problématisé ou même redéfini. En effet, pour trouver plausible cette mise en symbole, cette équation entre « diversité linguistique » et « harmonie interculturelle », il nous faut accepter une définition du multilinguisme européen qui est implicitement imposée par la représentation des dialogues qui ont lieu au cours du voyage.

Comment est-ce que le film représente la compétence linguistique et culturelle du héros ? Il n'est pas indifférent que le héros de cette histoire soit un jouet dont la forme ne permet pas au spectateur de décider si c'est un homme ou une femme, un adulte ou un enfant, ou un sujet dont la couleur de peau le rattache à un groupe ethnique majoritaire ou minoritaire. Ces questions sont systématiquement escamotées et le Playmobil peut apparaître comme une représentation idéale ou idéalisée du voyageur universel, qui n'est ni handicapé ni favorisé par son origine ou son lieu de résidence. Chaque fois que le personnage parle, une bulle

5. Sur l'utilisation idéologique que les villes européennes font de leurs monuments lorsqu'il s'agit de se représenter en tant qu'européennes, voir Aiello & Thurlow (2006).

apparaît au-dessus de sa tête (le principe de la bande dessinée est donc supposé partagé), et dans cette bulle se trouve un drapeau, le drapeau du pays visité. Le film représente donc la maîtrise linguistique par un système de symboles qui nous devient très vite compréhensible. Et cette économie symbolique va de pair avec une définition des langues et cultures qui est loin d'être innocente. La langue de chaque pays est réduite au symbole de la nation. Cette équation a des conséquences évidentes sur la façon dont nous sommes censés imaginer non seulement le rôle de la langue mais aussi son rapport avec la culture et la forme de dialogue que ces cultures peuvent entretenir.

J'aimerais suggérer que ce type de multilinguisme correspond parfaitement à l'un des discours dominants sur la diversité linguistique en Europe et met en lumière ses limites. Ce type de définition du multilinguisme émane, non pas du monde académique ou des pratiques de la culture populaire, mais des textes officiels de l'Union européenne. L'Europe y est envisagée comme une entité multilingue et l'une des façons de décrire cette pluralité linguistique est de présenter au public des listes de langues qui, lorsqu'elles sont ajoutées les unes aux autres, constituent un ensemble plurilingue.[6] Les 27 États membres peuvent donc être cartographiés comme une collection de territoires où 23 langues officielles sont reconnues, de même qu'une soixantaine de langues minoritaires, ainsi que 3 alphabets. De plus, les populations immigrées appartiennent à plus de 175 nationalités, ce qui ne permet même pas de déterminer quel nombre de langues ou de dialectes viennent s'ajouter aux langues officielles déjà reconnues par l'Europe.[7]

Le drapeau étant un symbole véhiculaire utile par son extrême concision, il permet au réalisateur de faire traverser toute l'Europe à son personnage de dessin animé tout en traçant le portrait d'un remarquable espace multilingue dont on ne se demande pas s'il est idéalisé puisqu'il est clair que le genre non réaliste nous place au-delà de telles questions. Les langues-drapeaux supposent que chaque pays européen a une seule langue et une culture et que tous ces pays-langues-cultures sont interchangeables et sur un pied d'égalité. Ce principe est l'un de ceux qui est affirmé par la politique officielle de l'Union mais le film révèle implicitement les limites de cette volonté égalitaire.[8] Lorsque que le personnage parle (son drapeau)

6. Voir par exemple la première page du site du Parlement Européen qui se présente comme une liste de liens à cliquer : les lecteurs et lectrices, qu'ils soient ou non monolingues, doivent opter pour une et une seule des langues représentées, qu'ils n'en connaissent qu'une ou non, ou que leur langue maternelle soit ou non représentée par le site : http://www.europarl.europa.eu [consulté en avril 2009].

7. Voir *Europe in Figures: Eurostat Yearbook 2006-2007*, Luxembourg 2007 (cité par la *Commission of the European Communities* [Bruxelles 18.9 2008] : «Communication from the Commission to the European Parliament, the Council, the European Economic and social committee and the committee of the Regions)» http://ec.europa.eu/education/languages/pdf/com/2008_0566_en.pdf [consulté en mars 2009].

8. Comme le suggère Theo van Els : «The basic principle is that all the official languages and working languages have fundamentally equal rights […] the principle of equal rights for all official and working languages is seldom or never under discussion. During the convention in which the new constitution was prepared the principle was also never debated, or at any rate there is no evidence that it was» (Els 2005 : 269).

allemand en Allemagne, nous ne nous demandons pas si son interlocuteur est de langue turque. Lorsqu'il quitte la Grande Bretagne (le pays d'origine du voyage), nous ne savons s'il est lui-même Anglais ou si sa langue maternelle est le gallois ou le gaëlique. La difficulté que représente le statut des langues minoritaires ou des dialectes est passée sous silence.[9] De plus, les territoires qui ne peuvent être symbolisés par des drapeaux limitent la vision que l'on peut avoir de l'Europe à une collection d'États-nations traditionnels (le personnage ne peut pas, par exemple, représenter un dialogue avec un Chinois installé en Roumanie ou avec des peuples diasporiques sans état).

De plus, le genre du dessin animé permet à l'auteur de représenter la maîtrise linguistique sans jamais faire vraiment parler son personnage. Il n'y a, en réalité, dans ce film, ni son, ni écriture. Nous savons qu'une langue existe et qu'elle sert à communiquer mais nous en sommes en fait réduits, si nous voulons deviner le sens des paroles échangées, à interpréter les gestes des personnages (le langage du corps: un doigt pointé par exemple) et les habitudes narratologiques qui nous font interpréter les images (si une bouche de métro apparaît dans le cadre du plan qui suit celui du doigt pointé, nous savons que ce rapprochement d'images: «doigt pointé-métro» est censé signifier que le Playmobil avait demandé où se trouvait le métro et que l'interlocuteur lui a répondu).

Le dialogue est toujours fructueux et contrairement au film auquel sera consacré la deuxième partie de ce texte, ce récit ne se demande jamais quelles sont les zones d'ombre voire d'incompréhension qui apparaissent lorsque deux locuteurs fonctionnent dans des langues qui ne sont pas leur langue maternelle. Non seulement toutes les langues sont placées sur un pied d'égalité, mais les rapports de pouvoir illusoires ou non qui se manifestent entre les différents niveaux de compétence linguistique et culturelle sont passés sous silence. En d'autres termes, la langue est séparée de toute une constellation de concepts qui impose au locuteur une pratique linguistique idéalisée et artificielle.

Paradoxalement, ce multilinguisme est donc un monolinguisme, une lingua franca, puisque la représentation de toutes les langues revient à imposer une sorte de traduction universelle qui rassemble tous les publics, quelle(s) que soient leur(s) langue(s), mais aboutit aussi à faire abstraction des langues elles-mêmes. Le personnage, littéralement, ne «parle» aucune langue et ne nous demande pas d'en comprendre certaines. Contrairement à ce qui se passe au cinéma, par exemple, où il faut décider si l'on sous-titre ou non les langues qui ne correspondent pas au public envisagé comme premier, aucune des langues du personnage n'est la nôtre et aucune n'est présentée comme plus étrangère que l'autre. Cette prolifération linguistique optimiste ne peut se représenter ici que par un silence.

9. Voir «La coexistence des langues majoritaires et minoritaires», article dans lequel Michel Siguan examine le cas de l'Alsace, de la Catalogne, du Pays Basque et de Bruxelles (Siguan 1996: 85-95).

Du point de vue du spectateur européen, la diversité linguistique de l'Europe est préservée; non pas parce que nous devons parler toutes les langues que le personnage parle ou alors admettre notre incompétence, mais parce qu'un fond commun de langage symbolique unique est censé acquis: la langue des drapeaux, que tout Européen doit connaître pour comprendre ce qu'il se passe. La langue elle-même est donc objectivée et ce qui manque dans cette représentation du multilinguisme européen est tout ce qui fait la spécificité complexe et chaotique du rapport entre langue, nation, ethnicité, culture et pouvoir au sein de tout dialogue, même soi-disant monolingue.

Les termes de l'invitation et les critères de sélection qui ont favorisé ce genre de représentation du plurilinguisme en Europe ont donc abouti à une apologie d'un multilinguisme abstrait qui traite et le voyage et la multiplicité des langues comme un facteur inévitable de paix et d'harmonie, d'unité dans la diversité. Comme un spot publicitaire, il nous demande d'adhérer à une certaine image du multilinguisme, que le deuxième film que je voudrais examiner ici remet radicalement en cause.

Multilangues en anglais européen

Beautiful People (1999) est le premier film du metteur en scène Jasmin Dizdar, originaire de l'ex-Yougoslavie et émigré en Grande-Bretagne. Le thème principal de cette comédie à l'humour très noir est le conflit qui a dévasté son pays d'origine. Mais l'originalité de son récit est de ne pas séparer un ici londonien (calme, paisible, civilisé et en paix) d'un ailleurs est-européen où règnent la guerre et la terreur, le nettoyage ethnique et la barbarie. Londres et l'ex-Yougoslavie sont inextricables dans la mesure où le film représente essentiellement la rencontre entre des personnages obligés de communiquer dans des conditions d'asymétrie radicale. Contrairement à ce qui se passe dans le premier court métrage, ici les dialogues mettent surtout l'accent sur les énormes difficultés qu'engendre l'impossibilité de séparer les notions de langue, de culture, de nationalité mais aussi de classe sociale.

Pour Pero, le personnage bosniaque réfugié à Londres, les politiques officielles de multilinguisme n'ont aucun intérêt. Personne autour de lui ne fait l'effort d'apprendre sa langue et il essaie seul de découvrir l'anglais, si bien que tout échange le met en position d'extrême difficulté. Si le premier court métrage célèbre un multilinguisme qui ne peut se représenter que comme une forme de monolinguisme symbolique, dans le cas de *Beautiful People*, au contraire, un apparent monolinguisme va faire apparaître l'extrême diversité de pratiques linguistiques qui interviennent même lorsque les interlocuteurs semblent condamnés à ne parler qu'une langue, ici l'anglais. *Beautiful People* pourrait donc, a priori, non seulement constituer un mauvais exemple de diversité linguistique européenne, mais même contribuer à confirmer les thèses de ceux qui suggèrent

que l'anglais comme lingua franca européenne est une des possibilités qui s'offrent à l'union.[10]

Dans le film, plusieurs langues cohabitent pourtant selon que la bande son privilégie des personnages croates ou serbes, gallois ou anglais que l'intrigue rassemble dans des situations parfois rocambolesques. Mais dans ce décor européen multilingue, seuls les migrants s'essaient à la pratique d'un bilinguisme qui reste extrêmement laborieux et incomplet: apparemment l'anglais domine le film. Pourtant, au sein même de cet anglais démultiplié par l'usage très différent qu'en fait chacun des personnages, se posent toutes les questions de pouvoir, de domination, d'exclusion ou d'identité que la mise en scène du multilinguisme-drapeau ne parvenait pas à aborder dans le court métrage.

Ici, l'anglais n'est jamais ce que les directives européennes appellent une «langue de communication» qui pourrait ne servir que de pont linguistique entre locuteurs tous dotés de leur langue maternelle. Comme l'écrit Frédéric Ogée,

> [c]omprendre la langue de l'autre m'ouvre des espaces me permettant à la fois de me perdre et de me retrouver. Vouloir comprendre la langue de l'autre, ce n'est pas seulement chercher à comprendre ce qu'il dit, c'est aussi chercher à comprendre pourquoi il le dit ainsi et donc chercher à comprendre l'autre (n'en déplaise aux adeptes d'une conception commerciale de la langue comme véhicule ou service). (Ogée 2008: 9)

Mais cette «ouverture» à la langue de l'autre peut aussi aboutir à la découverte que ce dernier refuse de m'accueillir. Ainsi, le film insiste-t-il sur l'impossibilité de séparer la langue et la nation, conçue ici comme un espace qui se protège des immigrants. Lorsque Pedro écoute les cassettes qui tâchent de lui apprendre le sens et l'usage de «can», l'exemple qu'il est censé répéter évoque un agent de police en train d'arrêter un immigrant. Il est donc amené à intérioriser la langue comme lieu d'une menace imminente. Son expérience est le côté tragique de l'imbrication entre langue, culture, politique et identité.

Lorsque Portia, l'infirmière qu'il a rencontrée à l'hôpital après un accident, lui propose de se marier, entre autres pour mettre fin au risque permanent de déportation, le film met en scène un dîner bourgeois au cours duquel Pero rencontre ses futurs beaux-parents. De nouveau, l'anglais domine mais c'est au sein de la même langue que se déclinent les questions que le premier court-métrage tend à nous faire oublier. Tous les malentendus, toutes les hésitations et tous les ratés du dialogue soulignent le fait que le bilinguisme du migrant est passé sous silence, et que le monolinguisme arrogant de ses hôtes sert à l'exclure et à l'humilier au lieu de l'accueillir. La future famille anglaise de Pero est visiblement riche,

10. La position de l'anglais au sein de l'Union européenne fait partie des sujets qui peuvent très vite se transformer en controverses et à quelques exceptions près (Swaan parle de «sentimentalisme linguistique», 2004), les chercheurs qui se penchent sur la question prennent au sérieux le risque qu'une domination unilatérale de l'anglais ferait courir à la diversité culturelle et linguistique de l'Europe (pour une étude comparative d'États multilingues européens ou non, voir Phillipson 2003; voir aussi Magnant 2008).

attachée au paraître et aux conventions bourgeoises du repas en famille où les bonnes manières sont inscrites dans la façon dont on manie la langue et la saucière.

Un des échanges entre Pero, le père et sa fille souligne et brise à la fois ce carcan linguistique et culturel. Pero va en effet transgresser à la fois les règles grammaticales et les règles de la bienséance. Deux anglophones vont alors réagir chacun de manière radicalement différente. Au milieu du repas, un dialogue tragi-comique commence lorsque Pero annonce :

> Pero : I go toilet.
> Le père : What do you say ?
> Pero : I go toilet.
> Le père : Ah yes I see... A word of advice... In this country, when we leave the table we don't say 'I go toilet,' we say 'excuse me.'
> Portia, s'addressant d'abord à Pero, répond alors : 'In this country, when we leave the table ...' puis se tourne vers son père et, en élevant la voix termine : 'we say fuck off !'

Dans ce court dialogue, les « fautes » de l'immigrant et son bilinguisme incomplet donnent au film l'occasion de mettre en scène les différences qui prolifèrent au sein même de la langue. Il devient clair que celle-ci véhicule à tout moment des valeurs collectives et des préjugés individuels tout en autorisant aussi toutes sortes de transgressions volontaires ou involontaires.

Le père, qui se positionne en donneur de « conseil » n'est pas un traducteur ou un professeur de langue très utile : il a répété la phrase agrammaticale sans relever la faute, sans offrir une correction qui aurait pu servir d'exemple. Il n'a pas servi de médiateur entre les langues et n'a pas cherché à jouer le rôle de l'hôte linguistique. En revanche, il a relevé une faute d'étiquette qui exclut le migrant non pas tant en tant que sujet linguistique, mais en tant que sujet social jugé inférieur. Il ne lui apprend ni de nouveaux mots ni une nouvelle construction grammaticale (deux éléments linguistiques que Pero pourrait réutiliser par la suite, en toute indépendance, quelle que soit l'opinion qu'il voudrait émettre). Il renforce, au lieu de distendre, le lien entre la langue et une certaine idée de ce qu'est la culture dominante. Et l'on s'aperçoit que plus ce lien est direct (et passé sous silence), plus il est potentiellement violent. Au lieu d'enrichir le vocabulaire de Pero, il souhaite lui apprendre à ne pas dire, il lui inculque le principe de l'euphémisme qui consiste à passer sous silence ce qui choque la morale bourgeoise : le besoin de se rendre aux toilettes. En d'autres termes, la norme qu'il impose est liée à sa classe sociale et on peut très bien imaginer que si le partenaire que sa fille avait choisi parlait un anglais différent du sien, il aurait eu la même réaction. Pero est à la fois doublement étranger de par sa langue mais il est aussi le révélateur des différences et des inégalités qui continuent à séparer les locuteurs, à l'intérieur d'une monoglossie.

Toutefois, la différence de classe et de culture qui traverse monolinguisme et multilinguisme ne peut pas complètement gommer le fait que tous ces personna-

ges ont en commun d'être incarnés. Ils ne peuvent pas être réduits à ces codes abstraits que sont les langues et les étiquettes. Si la guerre, dans *Beautiful People*, ne peut pas être reléguée dans un ailleurs barbare, c'est aussi parce que Pero, comme ses hôtes, a un corps vulnérable et comme ici, susceptible d'embarrasser par sa matérialité. Le «excuse me» qui devrait remplacer «I go toilet» tend à évacuer non seulement la maladresse linguistique de l'étranger mais aussi la réalité d'un besoin qui tend à animaliser Pero parce que le bourgeois tient à refuser l'évidence: il partage, avec son invité, ce corps doté de besoins naturels. Il ne s'agit donc pas d'une difficulté de communication mais d'un multilinguisme à l'intérieur de la langue et d'une sorte de multilinguisme qui renforce les inégalités et les difficultés de celui que l'on met dans la position de l'autre linguistique. Le père a visiblement compris ce que Pero demande. Si l'on repense à l'autre film, il pourrait rapidement, par un geste, indiquer la direction des toilettes comme le fait l'un des personnages du film *Smile* qui désigne du doigt la bouche de métro (comme il le dit lui-même, *I see*…, littéralement, il voit). Au lieu de l'aider, culturellement (en lui indiquant la voie), il le corrige et interrompt le dialogue par une leçon d'étiquette dont il ne précise pas quelles sont les limites («excuse me» ne remplace pas le mot toilettes en dehors du salon bourgeois). Cet arrêt sur langage, qui rappelle la cassette où la police peut arrêter le migrant, met en scène les moments où le dialogue, même conduit dans la même langue, est susceptible d'être interrompu par le locuteur qui a le pouvoir. Cette scène souligne donc ce que le premier court-métrage idéalise, à savoir la possibilité de séparer aussi radicalement que possible le principe de la langue de communication et celui de la culture où viennent s'ancrer toutes les autres constellations susceptibles de réintroduire les relations d'inégalité.

Le pouvoir du père n'est pourtant pas absolu puisque la présence de Portia dérange l'équivalence qu'il voudrait établir entre langue, nation et culture ainsi que l'opposition entre nous (Anglais qui parlons anglais) et Pero qui devrait intérioriser toute la constellation sans distinction. Lorsque Portia s'exclame, visiblement excédée, «in this country when we leave the table we say fuck off» elle fait, à sa manière, œuvre de traduction en soulignant que plusieurs versions linguistiques sont possibles au même moment. Comme son père, elle reste à un niveau métalinguistique mais elle apprend à Pero que son anglais n'est pas celui de son père, que les règles de l'étiquette ne sont pas toutes universelles ou dictées par la langue.

En répétant le début de la phrase de son père, mais en la terminant d'une manière particulièrement agressive, elle révèle la duplicité de ce soi-disant «conseil». L'apparente bienveillance du conseil est remplacée par une insulte. «Excuse me» et «fuck you» sont mis sur le même plan, et deviennent interchangeables, paradigmatiquement équivalents, même si la phrase est directement adressée au père. De même que le père apprend à Pero que dans un certain registre, il pourrait utiliser un euphémisme, Portia lui fait remarquer que la réponse possible à une réflexion paternaliste consiste à employer l'insulte. Portia est passée

au niveau de l'illocution, ce qui revient à souligner que son père était déjà passé de la langue à un type d'énoncé qui essaie de transformer le déclaratif en performatif, le descriptif en prescriptif. Le père utilise la langue comme s'il pouvait imposer une et une seule façon de parler l'anglais. Portia souligne que ce mot de «conseil», dans ce contexte particulier, ne peut pas être séparé d'une violence symbolique qui signale une forte dose de mépris et de paternalisme pour cet homme que les autres membres de la famille ne vont d'ailleurs pas tarder à appeler «exotique» et «paysan».

Le tout début de cette scène avait déjà suggéré au spectateur que Pero lui-même, sans même le savoir, est capable d'anticiper ce qui va, en réalité, être une joute verbale plutôt qu'un échange interculturel. Ses premiers mots, visiblement soigneusement calculés et adressés à la maîtresse de maison à qui il offre un modeste bouquet sont: «Thank you for your hostility.» Ici son «erreur» linguistique est en fait un jeu de mots qui permet au spectateur de rire avec lui de ses hôtes. L'étranger, en abandonnant sa langue maternelle au profit de la langue de communication a donc le pouvoir de faire ce que Portia fera plus tard pendant le repas. Le script lui fait dire tout haut ce que le personnage n'a pas les moyens linguistiques ou politiques d'exprimer: contrairement au premier film, *Beautiful People* met donc en scène la pratique des langues et se sert des ressources de l'ironie dramatique pour faire ressortir la possibilité d'un usage détourné des connotations de la langue. Le sous-entendu est une accusation dont le personnage lui-même n'est pas conscient. À quelques lettres près, à quelques degrés de compétence près, l'ambiguïté de l'attitude des hôtes et leur hypocrisie apparaissent clairement. Le glissement n'est pas particulièrement original et toutes les études sur l'hospitalité nous ont appris à reconnaître la proximité toujours inquiétante entre l'hôte et l'ennemi mais l'intérêt de l'intervention de Pero est qu'elle est censée procéder de son manque d'expertise linguistique. En d'autres termes, c'est son multilinguisme incomplet qui lui permet de faire ce que fera plus tard Portia grâce, au contraire, à sa maîtrise parfaite et de l'anglais et des connotations culturelles qui se cachent derrière un conseil.

Portia présente donc un miroir à l'anglais de son père, qui n'est pas l'anglais de «son pays» (après tout, elle aussi représente l'Angleterre) mais la langue d'une classe sociale et de ses préjugés. Il n'est d'ailleurs pas sans intérêt d'observer que c'est un personnage féminin qui critique l'insidieux reproche de vulgarité en retournant la vulgarité contre l'agresseur. Dans sa propre langue, Portia refuse le stéréotype qui présuppose que la féminité est mieux exprimée dans une langue châtiée et n'hésite pas à manier l'insulte, refusant le rôle de la jeune fille de bonne famille. Elle sépare ainsi l'impératif de l'euphémisme de ce que la «nation-langue» imaginaire est censée imposer. Portia et son père commencent tous les deux leur phrase par «in this country», et l'ironie de la répétition installe des guillemets imaginaires autour des paroles du bourgeois. Portia bat en brèche l'hypothèse selon laquelle il n'y aurait qu'une Angleterre et qu'une façon de parler l'anglais. Il y a, ici, dans ce microcosme qu'est le salon bourgeois où une rencontre interculturelle

a lieu, au moins deux versions antagonistes de ce qu'il faut dire en anglais et du rapport entre «this country» et une langue.

Conclusion

Dans le premier film, nous avons affaire à un voyageur universel qui n'a pas de classe, pas de race, pas d'identité ethnique ou sexuelle et pas d'histoire si bien que son rapport à la langue est neutralisé. Sa langue et l'usage qu'il fait de son multilinguisme sont réduits au vieux principe de l'État-nation. L'extrême stylisation du personnage le fait tendre vers l'universel (et en ce sens, son multilinguisme aurait les mêmes limites que les valeurs présentées comme universelles par un dix-huitième siècle dont l'Eurocentrisme est désormais dénoncé). En fait le personnage, loin d'être une vision du multilingue universel, est littéralement un jouet du capitalisme occidental et globalisé. Cette représentation d'un certain multilinguisme favorise «a rather specific case of language use, mainly involving administrative and official communication» qui est propre, non pas aux Européens eux-mêmes mais aux institutions de l'Union européeene (Els: 2005, 270). L'intérêt de ce film est donc de souligner les limites de ce genre de définition du multilinguisme: les variations régionales (langues dites mineures), ainsi que les zones de contact frontalières mais aussi les langues des migrants sont cachées par les drapeaux. De plus, l'utilisation de la langue elle-même est présentée comme une valeur en soi et semble promettre une communication sans défaut, sans antagonismes ni malentendus.

Au contraire, le deuxième film situe la langue dans un contexte qui fait de la rencontre un espace conflictuel où les conventions arbitraires d'une certaine culture, d'une certaine classe sociale et d'une certaine forme d'eurocentrisme occidental interne sont à la fois affirmées (par le père de Portia) et récusées (par sa fille et son futur mari). Ce que l'Europe a de multilingue peut être représenté au sein de ce qui semble être une langue unique mais devient en réalité un espace démultiplié où langues et cultures se rencontrent. *Beautiful People* suggère que la langue qui voudrait se définir comme identique à la nation devient violence envers l'étranger qui voudrait l'apprendre. Si le premier film nous fait imaginer la culture européenne comme une collection de cultures nationales dont la valeur n'est pas supérieure à la somme des parties, *Beautiful People* suggère, au contraire, que ce qu'il y a d'européen dans certains multilinguismes sera à rechercher dans des situations qui se refusent à traiter les langues et les nations comme des entités monolithiques et équivalentes. Le drapeau du Playmobil trace les contours d'une Europe des nations qui risquent de tendre vers une diversité artificielle. À cette uniformité paradoxale répond, dans *Beautiful People*, une autre vision, à la fois tragique et optimiste: celle d'un enfant, né dans un hôpital anglais, d'une mère européenne réfugiée, qui a été violée par des soldats eux aussi européens, et qui donnera, à son enfant, le nom de «Chaos».

Bibliographie

Aiello, G. & Crispin, T. «Symbolic Capitals: Visual Discourse and Intercultural Exchange in the European Capital of Culture Scheme», in: *Language and Intercultural Communication*. 6 (2), 2006, 148-162.

Alves, S. S. & Mendes, L. «Awareness and Practice of Plurilingualism and Intercomprehension in Europe», in: *Language & Intercultural Communication*. 6 (3/4), 2006, 211-218.

Beacco, J.-Cl. & Byram, M. *Guide for the Development of Language Education Policies in Europe. From Linguistic Diversity to Plurilingual Education*. Strasbourg: Council of Europe [Avril, 2009]: http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/FullGuide_EN.pdf.

Conseil de l'Europe. *Common European Framework of Reference for Languages.* Cambridge: Cambridge University Press, 2001 [Avril, 2009]: http://www.coe.int/T/DG4/Linguistic/Source/Framework_EN.pdf.

Els, T. (van). «Multilingualism in the European Union", in: *International Journal of Applied Linguistics.* 15 (3), 2005, 278-281.

European Commission. *White Paper on Education and Training Teaching and Learning Towards the Learning Society*. COM 95, 590, 1995 [Avril, 2009]: http://aei.pitt.edu/1132/01/education_train_wp_COM_95_590.pdf.

Magnant, A. «Diversité culturelle et politiques linguistiques en Europe», in: *Europe des cultures et culture européenne: communauté et diversité*. Paris: Hachette, 2008, 99-111.

Ogée, Fr. «Avant-Propos», in: *Europe des cultures et culture européenne: communauté et diversité*. Paris: Hachette, 2008, 7-10.

Phillipson, R. *English-only Europe? Challenging Language Policy*. London: Routledge, 2003.

Siguan, M. *L'Europe des langues.* Wavre: Éditions Mardaga, 1996, 85-95.

Swaan, A. (de). «Endangered languages, sociolinguistics, and linguistic sentimentalism», in: *European Review*. 12 (04), 2004, 567-580.

III.

Poétique(s), traduction, transposition

Poétique / *poëtica*. Comparer les concepts, une problématique de poétiques comparées[1]

Stéphanie Vanasten
Fonds de la Recherche Scientifique – FNRS
Université catholique de Louvain

Pieter Verstraeten
FWO-Vlaanderen
K.U.Leuven

Dirk de Geest
K.U.Leuven

Un chercheur en études littéraires qui, dans un réflexe comparatiste, souhaite lever les barrières entre différentes littératures nationales ou aires linguistiques se trouve inexorablement confronté au problème de la traductibilité des textes dont il cherche à nourrir la compréhension. Il existe cependant une autre difficulté de taille, plus souvent occultée, à laquelle se heurte le chercheur, à savoir celle de la traductibilité des langages conceptuels. De par leur ambition de scientificité et de rigueur, ceux-ci visent dans leurs schémas formels une transférabilité et une réactivation dans d'autres discours et dans d'autres langues. Pourtant, ils sont nécessairement ancrés dans des pratiques théoriques locales, différenciées voire idiomatiques, qui sédimentent partiellement leur signification. Un philosophème, dit Derrida – et on peut prétendre la même chose d'un concept – « n'a d'ailleurs jamais eu d'identité hors de son fonctionnement » (1975 : 57). En migrant ou bifurquant vers d'autres traditions, paradigmes, voire disciplines, un mot s'acclimate, se charge irrémédiablement d'autres sens et de connotations – pas seulement entre les langues, mais aussi au sein de chaque langue donnée. Au fil des échanges et des réseaux dans lesquels il évolue, chaque mot se transforme plus ou moins profondément, du dedans et de manière extensive, rendant manifeste la pluralité des différences entre les langues. C'est pourquoi il n'existe pas de concepts universaux, de langage conceptuel général, d'« universalisme logique indifférent aux langues », comme le dit Barbara Cassin (2004 : xx). Un mot, d'une langue à une autre, ne se superpose que partiellement, sans engager de correspondance point par point. Mais l'on se gardera tout autant, en retour, ajoute la philosophe française, d'universaliser le génie d'une langue singulière ou de radicaliser

1. La collaboration dont le présent article atteste a été facilitée par un séjour de recherches de Stéphanie Vanasten à la K.U.Leuven de janvier à avril 2008, sous la direction de Dirk de Geest. Nous remercions le Fonds de la Recherche Scientifique belge d'avoir rendu possible ce séjour.

les particularismes (2004: xviii), puisqu'il n'existe pas davantage de mots isolés, chaque vocable étant toujours pris en dialogue avec d'autres.

Dans notre contribution, nous aimerions nous pencher plus particulièrement sur cette notion ancienne de poétique, qui remonte, comme on le sait, à Aristote et à Horace.[2] Depuis la seconde moitié du XXe siècle, le mot «poétique» a effectivement connu en théorie littéraire francophone et néerlandophone – puisque nous nous limitons ici à ces deux domaines – de nombreux avatars. Depuis les années 1980, le terme participe en outre à un important paradigme de recherche désigné sous le nom de «poétiques comparées» ou «*comparative poetics*»[3], dont les derniers développements significatifs se situent sur le terrain de l'analyse littéraire comparée. Or, manifestement, le projet d'une telle délimitation subdisciplinaire n'a pas été pensé systématiquement en réseau, dans ses implications terminologiques et champs d'application divers entre les langues et cultures. Ainsi, ce qui y est subsumé sous le concept générique de «poétique» est-il a priori épistémologiquement égal, voire immédiatement comparable, d'une langue à une autre? En dépit de l'homonymie des termes poétique en français et *poëtica* en néerlandais, il nous faut partir de leur part d'intraductibilité et d'équivoque, de leur «anti-concordance», pour le dire encore avec Henri Meschonnic (1999: 28).

Un premier examen des occurrences du mot poétique dans le contexte français révèle que l'inflation terminologique va de pair avec une prolifération d'acceptions. Outre ses variations généalogiques, ses tournants et fractures d'une époque à l'autre, la poétique de langue française fait s'entrecroiser aujourd'hui les effectuations discursives les plus diverses, telles que poétique de l'histoire (J.-F. Hamel, 2006), de l'ironie (P. Schoentjes, 2001), de la relation (E. Glissant, 1990), de la différence (U. Heidmann, 2007), du traduire (H. Meschonnic, 1999), de l'espace (G. Bachelard, 1957), de la Renaissance (F. Hallyn e.a., 2003), pour n'en citer que quelques exemples parmi les plus manifestes et/ou prestigieux, sans passer sous silence les multiples études de poétique d'auteurs. Le langage dans lequel ces travaux – par ailleurs souvent interdisciplinaires – sont articulés investit fortement des questions de poétique narrative (description des structures narratives). Dans nombre de ces écrits pourtant, il est frappant de constater combien les auteurs usent fréquemment du terme poétique tel un fond commun qui n'engage pas de critères explicites pour permettre au lecteur de décider de la spécificité poétique et des limites qui encadrent son propre système.

Les variations et la pluralité poétiques dans le contexte néerlandophone sont tout aussi parlantes. Si le mot *poëtica* a autant le vent en poupe que son homologue français, il adopte manifestement en néerlandais, comme idiome de termino-

2. Malgré son cadre philosophique et son enjeu manifestement interdisciplinaire, le dictionnaire de Barbara Cassin n'accorde pas d'entrée principale au vocable «poétique».

3. On peut en prendre comme indice le dixième congrès de l'AILC de 1982 (New York), dont le second volume des actes a été édité par Claudio Guillén et Peggy Escher sous le titre *Comparative poetics. Poétiques comparées* (New York: Garland, 1985) et le chapitre «Poétique comparée» dans le *Précis de littérature comparée* de Brunel & Chevrel (1989: 85-103).

logie scientifique, un sens plus spécifique et aiguisé, moins éclaté, davantage circonscrit. Ainsi, il fonctionne fréquemment comme pierre d'achoppement pour l'étude d'un auteur particulier, tout en visant parfois un enjeu plus large (historiographique ou générique, par exemple), comme en témoignent des titres tels que *Une poétique du roman flamand* ou *La poétique de Martinus Nijhoff*.[4] Outre ce degré de polysémie, d'autres termes ou syntagmes connexes sont fréquemment utilisés dans le contexte flamand-néerlandais pour penser la question de la poétique: des termes tels que *poëtica*, *poëticale opvattingen* (conceptions poétiques), *prozaopvattingen* (conceptions de la prose) ou encore *literatuuropvattingen* (conceptions de la littérature) sont investis jusqu'à un certain degré comme équivalents sémantiques.

Le problème de l'intelligibilité des concepts entre les langues s'avère d'emblée plus complexe qu'il n'y paraît et reste à travailler. Dans la suite de cet article, nous tenterons donc, au moyen de l'esquisse d'une confrontation entre les recherches menées ces dernières décennies en poétique francophone et néerlandophone, de dégager quelques traits de cette problématique théorique. Nous chercherons dans un premier temps à comprendre comment la question de la poétique se pose dans les domaines français et néerlandais, comment elle y a été mise en place par des auteurs particuliers, dans des écrits spécifiques et avec des vocables déterminés qui procèdent de son histoire et de sa géographie. La poétique sera rapportée à son actualité comparatiste dès lors que nous procéderons, à l'image de Barbara Cassin dans son *Vocabulaire européen des philosophies* (2004), mais plus modestement, à une comparaison succincte des réseaux terminologiques, et cela sans faire primer, autant que faire se peut, une norme de départ ou le privilège d'une tradition particulière: c'est la valeur opératoire du concept de «poétique» pour la théorie et l'analyse littéraires que nous désirons interroger ici. Et puisqu'il s'agit d'éprouver, dans l'espace qui nous est imparti, l'économie de ce concept de poétique, il nous importera, dans un second temps, d'examiner de manière synchronique comment ses occurrences conceptuelles, une fois réfléchies et problématisées, peuvent être mobilisés pour l'étude d'une revue littéraire à visée internationale comme le périodique néerlandophone *Randstad*.

Poïétique, poétique

La poétique française est une notion plus ancienne, recouverte par différentes acceptions diffuses provenant d'acclimations terminologiques diverses en théorie

4. *Van In 't Wonderjaer tot De verwondering: een poëtica van de Vlaamse roman* (Van Vlierden, 1969), *Met de ogen dicht. Een interpretatie van enkele gedichten van Lucebert als toegang tot diens poëzie en poëtica* (Van de Watering, 1975), *Een dichter schreit niet. De poëtica van M. Nijhoff* (Van den Akker, 1985), *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis. Poëticale opvattingen in de Nederlandse literatuur* (Van Bork & Laan, 1986), *Een poëtica van de West-Europese roman* (Van Vlierden, 1987), *Veroverde traditie: de poëticale opvattingen van S. Vestdijk* (Bekkering, 1989), *Kunst en leven. Een wankel evenwicht. Ethiek en esthetiek: prozaopvattingen in Vlaamse tijdschriften en weekbladen tijdens het interbellum* (Missinne, 1994).

littéraire, notamment française. Le vieux mot de poétique est l'héritier, comme on le sait, d'une longue tradition normative et est marqué par la Renaissance et son tribut à Aristote. Il a été foncièrement réinvesti par les recherches structuralistes et sémiotiques, devenant l'homonyme de leur quête de détermination d'une littérarité généralisante, abstraite de la pratique textuelle.

La poétique est en France, comme on le sait, indissociable du nom de Valéry, qui l'enseigne à partir de 1937 au Collège de France. Au départ de l'étymologie *poïen* (le faire), Valéry programme une discipline plus large, une «théorie de Littérature», dit-il, qu'il nomme «poétique»:

> Le nom de POÉTIQUE nous paraît lui convenir, en entendant ce mot selon son étymologie, c'est-à-dire comme nom de tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen, – et point au sens restreint de recueil de règles ou de préceptes esthétiques concernant la poésie. (Valéry 1945: 291).

Défenseur de l'autonomie du poétique, Valéry cherche à dégager de manière abstraite les lois de production et de création littéraire et les «effets proprement littéraires du langage» (1945: 290); c'est en ce sens qu'il informe la poétique à la lettre, avec le tréma sur le 'i', comme une «poïétique». Valéry marqua, tout comme Mallarmé et Paulhan d'ailleurs, la quête d'un discours rigoureux sur la singularité de la littérature et ainsi l'avènement d'un projet théorique élargi, au départ d'une réflexion sur la poésie (le poétique), à toute la création langagière: c'est dire au moins le glissement de l'étude d'un genre (objet de la poétique classique) vers celle, par extension, de toutes les formes littéraires et ainsi vers *la* poétique, dont la mission est dès lors de renouveler la théorie littéraire.

Avec la critique française des années 1960 et 1970, la poétique s'enrichit d'un nouveau paradigme, sans générer toutefois un nouveau vocable ni renouveler fondamentalement son langage conceptuel. Dans la mouvance d'une attention portée davantage à la position du lecteur, et ainsi à la description, l'exégèse et l'interprétation des œuvres particulières dont il s'agit de désigner le(s) sens, la poétique française sonde, sous l'impulsion formaliste et structuraliste, ce qui informe les textes littéraires à l'étude. Elle a pour geste constitutif d'instituer la littérature dans sa fonction épistémologique, en objet de connaissance et de savoir autonome sur elle-même, puisque c'est dorénavant au cœur même des textes littéraires qu'elle cherchera à dégager de manière rigoureuse et systématique, par un discours théorique réflexif, les règles, structures, principes et lois qui en expliquent le fonctionnement général et fondent sa «littérarité». L'effet de cette percée épistémologique se manifeste encore aujourd'hui, chez le poéticien Henri Meschonnic par exemple, qui reconnaît dans la poétique «l'inséparabilité entre histoire et fonctionnement, entre langage et littérature» (1999: 16) et définit ainsi la poétique au carrefour de la réflexion critique et de l'activité langagière et créatrice.

Dans la «Présentation» de son premier numéro, la revue *Poétique*, sous-titrée «revue de théorie et d'analyse littéraires», manifestait en 1970 déjà la portée

réflexive de ce programme, dont sa visée théorique: élever la poétique au-delà de stratégies d'explicitations particulières de textes littéraires donnés, afin de devenir un «lieu d'échange et de fécondation réciproque entre la théorie littéraire et […] la «critique» (1). En outre, il est intéressant de noter que la revue *Poétique* se défendait d'être française, puisqu'«aucune pensée de la littérature ne peut s'enfermer dans des limites nationales». À Genette et Todorov, les fondateurs de la revue, d'ouvrir alors dans leurs travaux respectifs la poétique à une «théorie des possibles littéraires». Selon Todorov, la poétique ne vise pas une littérature réelle, individuelle, mais possible, c'est-à-dire «cette propriété abstraite qui fait la singularité du fait littéraire: la littérarité» (Todorov 1968: 20). Dans *Figures III*, Genette se soucie clairement de l'individualité (historique, évolutive, périodique, diachronique) du texte littéraire et de la variabilité de la production littéraire. Ce faisant, Genette révéla l'assise descriptive de la poétique en France, sa corrélation profonde avec une tradition de critique littéraire, de commentaire et d'explication de textes (Genette 1972: 18-19), et dès lors sa dynamique oscillante entre formalisme théorique et études de texte.

Depuis, la poétique de langue française n'a cessé, comme l'observe aussi Jean-Marie Schaeffer (1995: 204), de représenter un vaste chantier, puisque l'établissement programmatique d'une méthodologie précise pour la discipline n'est pas encore acquis. Sans être consacrée comme discipline interprétative de l'œuvre individuelle, tel que Todorov le préconisait (1975: 131), la poétique française s'est surtout affirmée depuis la seconde moitié du XXe siècle comme une réflexion non prescriptive sur la création littéraire; elle joue davantage de l'implicite, en ce qu'en acte dans le texte, elle est extraite par des tiers. La notion de poétique devint à partir de ce moment indissociable d'un traitement farouchement anti-intentionnaliste de l'art littéraire: si celui-ci résulte d'une individualité créatrice originaire, d'un auteur-créateur particulier, les questions traitées insistent sur son absence. Dès lors, la poétique renvoie à une figuration déterminée et déterminante de choix, de présuppositions, d'exigences et d'orientations esthétiques à différents degrés opératoires (construction générique, composition narrative, action, effets de style, structure rythmique et métrique, rhétorique, registres de parole…), tous chargés en significations. Globalement l'on peut dire, pour la tradition française, que la terminologie de la poétique, fortement axée sur un concept, reste tributaire du langage aristotélicien – que l'on assume cet héritage ou que l'on cherche à s'en défaire. Le vieux mot de poétique n'a pas été remplacé par de nouveaux vocables pour traiter de nouvelles problématiques. Il reste d'abord une entrée privilégiée (notamment dans les recherches poststructuralistes) pour travailler la question de la mimesis et de la représentation, et continue de ce fait à être traversé par Aristote.[5]

5. Signalons à ce propos, à la suite de Barbara Cassin, que ne disposant pas d'une traduction française de la poétique d'Aristote avant 1671, ce sont notamment des traductions latines néerlandaises (Daniël Heinsus, *De tragediae constitutione*, 1511 et Gerard Jan Vossius, *De artis poeticae*, 1647) qui ont influencé les lectures françaises d'Aristote (2004: 794).

Les développements récents en poétique ont eux aussi été infléchis par un élargissement graduel de l'attention pour la contextualisation de l'art littéraire et ses incidences anthropologiques (Schaeffer 1995 : 204-212). Chemin faisant, les chercheurs se sont davantage préoccupés de relater la production (sémiotique, discursive) du texte à des valeurs humaines, à un *Zeitgeist*, à un état de langue, à une historicité, mais aussi à un cadre pragmatique (duquel relèvent le fait auctorial et la paratextualité par exemple) ainsi qu'à des conditions systémiques ou institutionnelles d'émergence. Ainsi, une des orientations récentes de la poétique de langue française se situe en génétique textuelle. Par son étude des avant-textes, des processus de transformations et de corrections, des relations d'autotextualité, la génétique textuelle a fait du processus créateur de production littéraire un paradigme de recherche important – générique et transindividuel – pour la poétique.[6]

Poëtica et *literatuuropvatting* (conception de la littérature)

L'étude des poétiques d'auteurs et de critiques littéraires, qui s'est développée en langue néerlandaise depuis les années 1970, a débouché sur une importante tradition de recherche dans le domaine des études néerlandaises de lettres modernes. Il s'agit, par rapport au domaine français, d'un paradigme davantage cohérent au sens où, malgré les modulations d'intérêts et les divergences d'opinion alimentant la discussion, un consensus relativement grand a émergé quant aux présupposés théoriques et méthodologiques et au sens à attribuer aux concepts dominants. L'on s'accorde ainsi sur les deux mêmes pères fondateurs – A.L. Sötemann et J. J. Oversteegen – et l'on renvoie aux mêmes textes considérés comme fondamentaux, ce qui indique qu'une tradition s'est constituée.

Depuis l'ouvrage de Oversteegen *Vorm of vent. Opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen*[7] (1969) et une série d'articles de Sötemann dans les années 1970 et au début des années 1980, une *poëtica* se conçoit comme un ensemble de « conceptions sur la nature de l'oeuvre littéraire […] et sur sa fonction » (*opvattingen over de aard van het literaire werk […] en over de funktie ervan*, Oversteegen 1969 : 2). Cette définition fut constamment ré-explicitée, complétée et ajustée, mais on toucha rarement à son épicentre générant cette pensée de la littérature. Outre le terme et *Fremdwort poëtica*, il en existe ici au moins un autre en vigueur : celui de *literatuuropvatting* (conception de la littérature).[8]

6. Voir par exemple la revue de jeunes chercheurs en critique génétique *Recto/Verso* (http://www.revuerecto-verso.com), lancée en juin 2007 avec un premier numéro intitulé « Genèses contemporaines » et dont l'éditorial était assuré par Erica Durante.
7. L'ouvrage de Oversteegen fait référence au débat qui a partagé la critique de l'entre-deux-guerres entre deux conceptions de la littérature, formaliste et personnaliste. L'on pourrait dès lors traduire son titre comme suit : *Formalisme ou personnalisme. Conceptions sur la nature de l'œuvre littéraire dans la critique néerlandaise de l'entre-deux-guerres*.
8. A propos de la différence entre *poëtica* et *literatuuropvatting*, voir Verstraeten (2007 : 44-45) et Verstraeten (2008 : 9-10 ; 25).

Une *poëtica* peut se manifester de diverses manières et adopter différentes formes. Traditionnellement, dans la lignée de Sötemann, l'on distingue entre poétique externe et interne. La poétique interne se laisse distiller de l'œuvre et du texte littéraire même: la pratique littéraire d'un auteur trahit pour ainsi dire les conceptions et idées que celui-ci cultive envers la littérature et qui se trouvent en amont de sa création littéraire. La poétique externe quant à elle trouve son expression dans des commentaires auctoriaux en tous genres sur la littérature (manifestes, textes critiques, essais, entretiens, etc). Sötemann et son école affinent ensuite cette critériologie en considération de l'articulation implicite et explicite qu'ils reconnaissent aux poétiques internes ou externes. Se dessine alors la distinction suivante: lorsqu'un texte littéraire contient une dimension métalittéraire, Sötemann désigne celle-ci sous le nom de «poétique interne (aux vers) explicite» (*expliciete (vers)interne poëtica*). Dans le cas d'une poétique interne implicite, les conceptions littéraires doivent être extraites de la pratique littéraire elle-même, ce qui implique une plus grande ingérence du chercheur dans le processus de reconstruction poétique.

Le même Sötemann ne formula pas seulement les fondements d'une telle typologie des manifestations poétiques en fonction de leurs modes d'apparition (*verschijningsvormen*). Il argumenta peu à peu, avec davantage d'insistance, que les *poëtica's* peuvent être réparties en quatre grandes catégories, et ce en fonction de l'attention portée à l'émetteur, au récepteur, au message et au contexte au sein du processus de communication littéraire. Prenant appui sur les travaux de M. H. Abrams (*The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, 1958), Sötemann distingue respectivement une tradition poétique expressive, pragmatique, objective/autonomiste et mimétique. Bien que Oversteegen, de prime abord, accorde pour sa part de l'importance à la variation et à la diversité, il considère, surtout dans ses premiers écrits, que toute pensée ou toute conception de la littérature peut au fond être ramenée à une poétique autonome ou hétéronome, c'est-à-dire extrinsèque.

Oversteegen et Sötemann eux-mêmes, tout comme nombre de chercheurs qui les ont suivis (Van den Akker, Dorleijn & Van Rees e.a.), ont affiné ces distinctions typologiques initiales, les nuançant et les remettant en question, tout en poursuivant leur projet structural et systémique. Parallèlement ont paru en langue néerlandaise beaucoup d'études ayant mis en pratique les principes exposés, moyennant variations et corrections. Ces études résultèrent principalement dans la description et l'explicitation de la poétique d'un auteur néerlandophone souvent canonisé (Martinus Nijhoff, Gerrit Kouwenaar, Lucebert, Simon Vestdijk, Ferdinand Bordewijk par exemple ou encore – mais moins explicitement – Richard Minne et Hugo Claus).

De ces distinctions conceptuelles de base, telles qu'articulées ci-dessus, l'on peut déduire une série de principes-vecteurs pour les recherches en poétique dans le contexte néerlandophone. L'enjeu initial de la recherche en poétique chez Sötemann consistait, et non dans une moindre mesure, à offrir une alternative à l'ana-

lyse textuelle dite «ergocentrique» ou interne (*close-reading*) alors en vigueur et dont l'attention portait sur la forme unique du texte littéraire et l'unicité de l'écriture d'un auteur. Un tel projet n'impliquait pas d'abandonner entièrement les acquis méthodologiques du projet structuraliste ni d'en revenir à l'historiographie littéraire traditionnelle avec ses grands rapports diachroniques, comme le manifeste l'attention portée à la poétique «externe» et aux facteurs institutionnels.

En conséquence, la poétique néerlandophone actuelle boude quelque peu l'analyse textuelle: l'attention pour les traits textuels spécifiques, les procédés stylistiques, l'écriture du texte ou de l'œuvre s'en trouve reléguée à l'arrière-plan. Paradoxalement, le désintérêt pour la spécificité du texte littéraire et la singularité de l'œuvre en faveur de rapports plus englobants ne signifie pas que la catégorie de l'auteur ait été abandonnée. Au contraire l'auteur, et jusqu'à un certain point l'intention de l'auteur, sont justement redevenus des catégories centrales dans les recherches en poétique néerlandophone. D'un côté, le prisme de l'auteur autorise à distiller un projet poétique plus ou moins cohérent au départ de déclarations et d'énoncés disparates; d'un autre côté, il fait se joindre les recherches en poétique et en historiographie littéraire ou, plus récemment, en sociologie de la culture. C'est cette seconde composante qui s'avère dominante dans les développements les plus récents, qui intègrent une approche sociologique de la littérature, se fondant en partie sur Bourdieu et ses adeptes.

Poétique & *poëtica*: comparer les langages conceptuels

D'une comparaison entre la situation francophone et néerlandophone, il ressort que des acceptions différentes de la poétique coexistent dans le champ littéraire et que diverses fonctions lui sont attribuées. Une terminologie conceptuelle universelle, parfaitement traduisible point par point, serait un leurre. Le concept ne saurait être déraciné de toute langue. Les poétiques sont prises dans des traditions linguistiques différentes et témoignent en ce sens de la singularité (historique) des langues et des lettres.

De ce qui précède, il apparaît que le concept de poétique, aux Pays-Bas et en Flandre, est à la fois *plus général* que son homologue français – il ne vise pas de prime abord la spécificité, singularité d'un texte ou d'une œuvre, mais s'intéresse à des rapports plus larges (d'ordre structurel, systémique ou typologique) – et est à la fois *moins général*, dans le sens où une *poëtica* n'est pas tant une théorie scientifique de la littérarité, de la littérature dans sa totalité, telle que l'envisageait de manière presque programmatique le projet français au départ de Valéry, mais davantage une description du fonctionnement historique et historicisé de conceptions, d'idées, d'idéologies non-scientifiques relatives à la littérature et à un de ses sous-ensembles et émanant d'auteurs, de critiques ou encore d'autres acteurs au sein du champ littéraire.

De même, on constate que le concept de poétique francophone, fortement réflexif, s'est majoritairement intéressé à une poétique interne (implicite mais aussi explicite)[9], les débats majeurs sur la mort de l'auteur dans le contexte français représentant sans doute une barrière à l'élaboration d'une poétique externe comprise au sens néerlandophone du terme (c'est-à-dire en partie intentionnaliste). Toutefois, on en retrouve un écho pragmatique dans les récentes avancées en critique et génétique textuelle. Cet intérêt croissant pour le contexte littéraire montre bien que les deux traditions sont traversées par des préoccupations analogues, quand bien même celles-ci y trouvent une expression différente. Paradoxalement, l'attention portée par Genette à la paratextualité, et plus particulièrement à l'épitexte, ne semble pas avoir touché l'épicentre des recherches en poétique du côté français. On voit bien comment celles-ci, malgré leur visée programmatique initiale, résistent tacitement dans la durée à faire système et en tous cas à s'agglomérer de manière centralisée.

Ainsi, l'on peut se demander quelles conséquences le choix pour un modèle ou une tradition poétique plutôt que pour un(e) autre peut avoir, en ce qui concerne par exemple la constitution d'un corpus d'étude, le rôle de l'auteur, le degré de cohésion, d'homogénéité ou d'hétérogénéité à l'intérieur d'une poétique, le degré d'explicitation et d'abstraction d'une poétique, son statut épistémologique et enfin le rôle du chercheur lors de la mise au jour et de la description des poétiques.

Randstad: périphérie poétique?

La question de la poétique se montre peut-être sous son jour le plus intéressant là où on l'attend le moins dans ses programmes respectifs, tels que suggérés ci-avant (francophone et néerlandophone): c'est-à-dire non en relation avec un texte d'une signature particulière ou d'un auteur singulier, mais dans le cas d'une revue. Dans ce qui suit, nous porterons notre attention sur un cas spécifique de l'histoire de la littérature néerlandaise qu'est le périodique *Randstad*, qui a paru de 1961 à 1969 chez l'éditeur néerlandais De Bezige Bij à Amsterdam, et qui, à divers titres, représente un défi, voire même une provocation à une réflexion en termes de poétiques et/ou de *poëtica's.*

La rédaction de la revue se composait de quatre écrivains cosmopolites très en vue: les Néerlandais Harry Mulisch et Simon Vinkenoog, les Flamands Hugo Claus et Ivo Michiels. Au total parurent seulement 13 numéros (dont un double), dont le format éditorial a d'abord de quoi surprendre. La revue parut en effet au format livre dans la série *literaire reuzenpockets* (pockets littéraires géants) de l'éditeur. Ce mode spécifique de parution suscite à lui seul une série de questions au

9. Ainsi, dans son introduction à sa *Poétique des valeurs*, Vincent Jouve renvoie par la poétique «aux analyses *immanentes* du texte» (2001: 5)

cœur de l'imbrication poétique-*poëtica*, qui sont symptomatiques d'une approche institutionnelle voire sociologique de la littérature, mais mettent à la fois au jour un cas d'étude passionnant pour une analyse de la paratextualité et plus particulièrement du péritexte. Quelles sont en effet les implications poétologiques d'une telle mise en page matérielle? S'agit-il d'une revue qui veut se présenter en tant que livre – et cherche de la sorte à acquérir davantage de prestige (mode d'édition, consistance, permanence) – ou plutôt d'un livre conçu en fait comme «revue», et qui génère de ce fait, pour l'activité poétique, des connotations telles que transitoire, provisoire ou encore momentané? Quel rôle des facteurs institutionnels (comme la stratégie d'un éditeur) jouent-ils lors de la reconstruction de schèmes, patrons, modèles poétiques?

D'autres questions concernent l'aspect sériel et la périodicité de la revue. On peut ainsi se demander dans quelle mesure la cohésion ou la divergence prévaut à l'intérieur d'un volume donné et quelle serait, en l'occurrence, l'autonomie relative de chaque publication par rapport au projet éditorial global. Faut-il, en d'autres termes, prêter attention à la «finitude» et à la complétude des numéros individuels, ou ceux-ci doivent-ils davantage être interprétés comme composantes à l'intérieur d'un plus grand projet de construction poétique? À ce titre, le cinquième numéro a valeur emblématique. Dès lors qu'il affiche dans son colophon (1963: 6) la possibilité de prendre un abonnement à la revue, ce sont des textes-phares – dont certaines publications inédites – des quatre rédacteurs qui viennent remplir les premières places du volume; et comme pour asseoir davantage l'autorité de la revue dans la durée (abonnement oblige), le cinquième numéro est le seul mais aussi le premier sur lequel viennent tout à coup trôner en couverture, en complet-cravate, nos quatre écrivains-rédacteurs, simulant tout le sérieux de mise. Ainsi, les questions soulevées ci-avant s'avèrent cruciales lorsque l'investigation poétique touche, comme c'est le cas dans le contexte néerlandophone, à des points de régularité, de consistance, voire même de régulation, et postule des notions telles que «unité», «continuité», «cohérence» et «œuvre» (sans renvoyer nécessairement à un auteur). Le chercheur part-il ainsi à la recherche d'un dénominateur commun pour un projet poétique générique, qu'il lui faudra ensuite nuancer individuellement? Ou doit-il considérer la revue comme une plateforme où se rejoignent les poétiques divergentes de plusieurs auteurs? Cela impliquerait, dans ce cas, de réorienter, de manière plus radicale, la poétique vers une conceptualisation en termes de configuration, de mosaïque – vocables beaucoup moins fréquents dans la néerlandistique que dans la théorie littéraire française.

C'est une problématique analogue qui apparaît au niveau de la poétique explicite. Après avoir annoncé dans le numéro 5 la possibilité de s'abonner dorénavant à la revue, celle-ci est présentée pour la première fois dans le numéro 6 – coup de force éditorial oblige – comme «un ensemble vivifiant de contributions, rassemblées par la rédaction» (*een levend geheel van bijdragen, verzameld door de redactie*). En dépit de ce libellé, c'est l'absence de programme poétique (d'éditorial, de présentation ou de commentaire rédactionnel sur la composition des numéros, etc.)

et l'absence de régularité et de consistance dans la présentation ainsi que dans la structure graphique de la revue qui frappent à première vue. Bien sûr, l'absence relative de programme peut tout aussi bien s'avérer être un programme, tel le bouillonnement créatif et expérimental que la revue suscite chez son lecteur ou ne serait-ce que par contraste avec d'autres périodiques du moment. Pourtant, *Randstad* n'est pas une revue «anthologique» courante. La rédaction s'est manifestement mise en quête de contributions déterminées. Aussi, l'on est en droit de penser que cette sélection ait pu – du moins en partie[10] – être menée en fonction d'un objectif global, générique et conducteur, si disparate soit-il.

À y regarder de plus près, la revue compte ici et là quelques rares commentaires sous la forme de brèves notices ou annotations portées en fin ou périphérie d'article, mais dont le statut poétologique n'est pas toujours clair. Celles-ci ne sont en effet pas toujours signées, de sorte qu'il semble difficile de dégager une corrélation sûre avec un trajet poétique d'un des écrivains de la rédaction. Que penser ainsi de cette «note» (*noot)* explicative, voire interprétative, qui fait par exemple suite à un extrait en traduction d'un poème d'Octavio Paz[11]: proviendrait-elle du traducteur? Et qui a rédigé les notices sur les collaborateurs qui ouvrent chaque volume et s'avèrent particulièrement intéressantes comme objet d'analyse? Elles mêlent en effet, de manière variable au fil des numéros et selon le contribuant, au registre bio-bibliographique d'usage des renseignements incongrus ou anecdotiques (le signe du zodiaque et le parfum de Chris Yperman[12]), des anticipations poétiques (Claus, pour qui il est précisé que son poème *Het teken van de Hamster* (Le signe du hamster) n'est pas fragmentaire et contient du plagiat[13]), ou des informations savantes (la notice sur Jean Paul qui s'appuie sur la *Winkler Prins encyclopedie*[14]). Enfin, que penser de l'unique numéro double (11-12) intitulé *Manifesten en manifestaties 1916-1966*, consacré à une anthologie de manifestes de l'avant-garde internationale et placé sous la direction de Simon Vinkenoog? Est-ce là le manifeste auquel *Randstad* désire en vérité se rattacher post factum, faisant peser la balance poétique davantage en faveur d'un écrivain plutôt que d'autres? Ou devons-nous considérer cette collection de manifestes et de manifestations – allant de la *Déclaration Universelle des Droits de l'Homme* à Artaud et son *Activité du Bureau de recherches surréalistes*, en passant par des textes de Salvator Dali et Andy Warhol –, comme appartenant à la littérature et ne divergeant pas, au fond, des autres œuvres créatrices rassemblées ici?

Ceci nous amène à considérer, afin de reconstruire ou de déconstruire les constantes poétiques, quelle littérature a été retenue pour constituer la revue: quel profil et quelle découpe ont donc été opérés au sein du matériau retenu? À en juger par la sélection et la combinaison idiosyncratique de textes et de documents

10. On ne peut ainsi exclure que les contributions ait été rentrées en fonction d'intercesseurs du moment.
11. *Randstad* 8, 1964: 54.
12. *Randstad* 13, 1969: 2.
13. *Randstad* 5, 1963: 6.
14. *Randstad* 13, 1969: 1.

les plus divers, la revue souhaitait faire montre de diversité. On y retrouve effectivement des genres et des types de littérature divergents qui, certainement dans des périodiques au programme explicite, n'auraient pu être combinés de manière aussi manifeste, voire incongrue. Ainsi, des textes d'auteurs néerlandophones sont placés sans problème à côté d'éminents auteurs étrangers en traduction, ce qui atténue encore leur «différence» respective, jusqu'à l'effacer lorsque la mention de traduction n'est plus annoncée systématiquement au cours des derniers numéros et disparaît carrément de la table des matières des numéros 9 à 12, avant de réapparaître dans le 13e et dernier numéro. À cet égard, la revue *Randstad* accueille par la traduction des traditions et des discours hétérogènes, voire fortement divergents. D'une part, l'on rencontre un certain nombre de représentants du nouveau roman (principalement français) avec des extraits de leur œuvre littéraire, d'autre part, l'espace est fréquemment ouvert à des auteurs de la scène *beat* (principalement anglo-saxonne). Le plus souvent, on explique cette multiplicité en invoquant les divergences de goût, d'appréciation ou d'évaluation des rédacteurs – Vinkenoog serait surtout enclin au beat, Michiels au modernisme constructiviste –, ou en renvoyant à la littérature traduite comme une sorte de réservoir où l'éditeur de la revue peut puiser à l'envi.

La problématique du profil et de la découpe du littéraire peut d'ailleurs être poussée plus loin encore. La revue brouille les pistes en accueillant des matériaux génériques divers (photographie, collages, essais d'art et de politique, poèmes en traduction, etc.) et orchestre ainsi, tout en polyphonie, une diversité interartistique dans laquelle s'inscrit pleinement la littérature; il va sans dire qu'en matière de poétique, les frontières du «littéraire», distendues en confrontation avec d'autres arts, hauts et bas, remettent «la littérature» en question. Dans *Randstad,* celle-ci semble devoir infiltrer tous les autres domaines de la création (non verbale aussi); il est ainsi frappant de constater combien divers essais d'art adoptent dans la revue une discursivité littéraire ou poétique. Les relations entre ces divers types de textes et d'images ne se laissent pas décrire telles quelles dans des perspectives comparatistes ou poétiques classiques, dans lesquelles l'autonomie des textes et des œuvres, la singularité et la juxtaposition des textes, des genres et des traditions l'emportent. On le voit bien ici: c'est finalement l'homophonie ou la polyphonie d'une revue, d'un texte, d'une poétique qui fait question. À celle-ci est liée la nécessité de délimiter un contexte du dedans et du dehors, et de faire des choix dans la constitution du corpus (avec tout ce que cela implique pour sa redondance, sa complémentarité, son exhaustivité, sa cohésion, sa contradiction…).

Vers les poétiques comparées

La notion de poétique, d'un point de vue épistémologique, ne saurait être un «en soi», épuré de tout trajet réflexif. De même, toute définition de la poétique est toujours traversée par des présupposés relatifs à une conception donnée de la poé-

tique dans un certain champ disciplinaire et linguistique.[15] Dans cette brève étude, il ne s'agissait pas de privilégier une ou plusieurs conceptions particulières de la poétique, ni de peser les pour et contre de diverses traditions, ou encore de se mettre en quête du plus grand dénominateur commun qui concilierait les approches les plus divergentes. Face à l'avènement d'un espace littéraire globalisé (européanisé, mondialisé), il nous importait d'atteindre une forme de communication, de confrontation ou pour le moins de rapport entre ces poétiques, et donc d'exposer quels types de tensions peuvent surgir lorsqu'un concept tel que celui de *poétique* ou de *poëtica* est utilisé : tensions entre pratique textuelle et littérarité, entre autonomie et hétéronomie, entre création et *epistémè*, entre individualité et variabilité, entre production et explication de textes, entre texte et contexte, entre interne et externe, entre implicite et explicite, entre fragmentation et cohérence, hétérogénéité et homogénéité.

Le cas de la revue *Randstad* cristallise les tensions qui traversent les recherches en poétique et qui ont été ici mises en exergue par une comparaison entre les domaines limitrophes néerlandophone et francophone. Le périodique *Randstad* ne présente certes pas un programme directeur, cohérent et homogène d'un point de vue poétique. Mais à partir d'éléments divers tels que le paratexte ou la sélection des textes (quand bien même ceux-ci ne sont-ils pas explicités nommément) ou encore de commentaires rédactionnels épars ou de l'explicitation – même rare ou sommaire – de stratégies (éditoriales) par exemple, il est possible de reconstruire certaines conceptions de la littérature partagées à un moment donné dans un lieu discursif précis. Toutefois, la revue continue de balancer entre contributions individuelles et projet global, entre des stratégies qui sous-tendent la cohérence d'une poétique, et d'autres qui en sapent et en déconstruisent la cohésion.

L'examen de la revue *Randstad* a ainsi montré que le chercheur, s'il veut pouvoir disposer d'une catégorie d'analyse opérationnalisable à l'échelle comparatiste, a tout intérêt à viser un concept flexible, qui ne se cantonnerait pas par exemple à des mécanismes purement textuels (internes au texte, *close reading*), mais ne se satisferait pas non plus de déclarations poétiques extratextuelles les plus explicites ; un tel concept rendrait en tous cas compte de diverses formes de normativité et réfléchirait ses propres présupposés. De la sorte enrichi, ou du moins problématisé, le concept de poétique peut jouer un rôle fécond lors de la description et d'un état des lieux des tensions évoquées plus haut.

Bibliographie

Backès, J.-L. « Poétique comparée », in : Brunel, P. & Chevrel, Y. *Précis de littérature comparée*. Paris : PUF, 1989, 85-104.

15. C'est ce que rappellent aussi Rainer Grübel, Ralf Grüttemeier et Helmut Lethen dans *Ba-Studium Literaturwissenschaft. Ein Lehrbuch* (2005). Voir aussi Heynders (1995).

Beekman, K. «*Randstad:* een Nederlands-Vlaamse alliantie», in: Grüttemeier R. e.a. (red.) *Een of twee Nederlandse literaturen? Contacten tussen de Nederlandse en de Vlaamse literatuur sinds 1830.* Leuven: Peeters, 2008, 183-193.

Cassin, B. (dir.) *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles.* Paris: Seuil/ Le Robert, 2004.

Decreus, F., Hallyn, F., Musschoot A.-M. & Tristmans, B. «Poétique», in: Delcroix, M. & Hallyn, F. *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*. Paris: Duculot, 1995, 11-28.

Derrida, J. «Economimesis» in: *Mimesis desarticulations*. Paris: Aubier-Flammarion. («La philosophie en effet»), 1975, 57-93.

Dorleijn, G. J. & Van Rees, C. J. «Literatuuropvattingen in het literaire veld: over de integratie van twee benaderingen.», in: *Spektator*. 23 (2), 1994, 91-114.

Durante, E. «Editorial», in: *Recto/Verso*. No. 1 (2007) [Mai, 2009]: http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article40.

Durante, E. «Critique génétique et littérature comparée. D'une fausse impasse dans la théorie littéraire contemporaine», in *Recto/Verso*. No. 1 (2007) [Mai, 2009]: http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article47.

Fricke, H. «Poetik», in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin: De Gruyter, 2003, 100-105.

Genette, G. *Figures III*. Paris: Seuil («Poétique»), 1972.

Grübel, R., Grüttemeier, R., Lethen, H. «Poetik», in: *Ba-Studium Literaturwissenschaft. Ein Lehrbuch.* Hamburg: Rowohlts Enzyklopädie, 2005, 165-177.

Heidmann, U. *Poétiques comparées. Hommage à Claude Calame*. Lausanne: Faculté de lettres de l'université de Lausanne (Etudes de lettres 3), 2003.

Heynders, O. «De toekomst van het poëtica-onderzoek: problemen van een reconstructieve-institutionele benadering.», in: *Spektator*. 24, 1995, 3-20.

Klinkenberg, J.-M. «Poétique», in Aron, P., Saint-Jacques, D., Viala, A. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: PUF, 2002, 451-453.

Jouve, V. *Poétique des valeurs*. Paris: PUF («Ecriture»), 2001.

Oversteegen, J. J. *Vorm of vent. Opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen*. Amsterdam: Athenaum-Polak & Van Gennep («Literair-wetenschappelijke serie»), 1969.

Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires, 1, 1970.

Meijer, C. «Een voetnoot bij Randstad», in: *Filter*, 2, 1994, 41-47.

Randstad 1, 1961–13, 1969. Amsterdam: De Bezige Bij.

Schaeffer, J.-M. «Poétique», in: Ducrot, O., Schaeffer, J.-M. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil («Points»), 1995, 193-212.

Söteman, A. L. *Over poetica en poëzie: een bundel beschouwingen samengesteld en ingeleid door W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn.* Groningen: Wolters-Noordhoff, 1985.

Todorov, T. *Qu'est-ce que le structuralisme?2. Poétique*. Paris: Seuil, 1968.

Todorov, T. «La "poétique" de Valéry», in: *Cahiers Paul Valéry I. Poétique et poésie*. Paris: Gallimard, 1975, 125-132.

Valéry, P. «De l'enseignement de la poétique au Collège de France», in: *Variété V*. Paris: Gallimard, 1945, 285-293.

Van den Akker, W. J. *Een dichter schreit niet: aspecten van M. Nijhoffs versexterne poëtica*. Utrecht: Veen, 1985.

Van den Akker, W. J & Dorleijn, G. J. «Poetica en literatuurgeschiedschrijving», in: *De Nieuwe Taalgids*. 84 (6), 1991, 508-526.

Van Uffelen, H. (ed.) *Niederländische Literaturwissenschaft auf neuen Wegen*. Wien: Praesens, 2006.

Verstraeten, P. «Poëtica, kritische praktijk en "melodische verschuivingen": kanttekeningen bij enkele sleutelconcepten uit *Vorm of vent* van J. J. Oversteegen.», in: Brems, E., Brems, H., de Geest, D. & Vanfraussen, E. *Achter de verhalen: over de Nederlandse literatuur van de twintigste eeuw*. Leuven: Peeters, 2007, 44-58.

Verstraeten, P. *In alle gestalten van leven begrepen: literaire kritiek in Vlaanderen tijdens het interbellum: Joris Eeckhout, Urbain van de Voorde, Paul de Vree*. Leuven: Katholieke universiteit Leuven, 2008 [dissertation doctorale inédite].

Deleuze et Badiou anglais

Jean-Jacques Lecercle
Paris X Nanterre

Philosophie comparée

Dans le cas d'un auteur littéraire, il va sans dire que la comparaison entre sa construction dans deux cultures différentes, sa culture d'origine et sa culture d'exportation, est un objet d'étude pertinent. Ainsi, il y a une histoire de la réception de Lewis Carroll en France, c'est-à-dire une histoire de la construction d'un Carroll français. On aura eu ainsi un Carroll surréaliste, lorsque Aragon traduit *La Chasse au Snark* ou que Breton inclut des extraits de l'œuvre dans son *Anthologie de l'humour noir*, et un Carroll stoïcien, à travers la lecture qu'en fait Gilles Deleuze dans *Logique du sens*. Dans l'un et l'autre cas, les lecteurs anglais ont le plus grand mal à reconnaître leur auteur favori, le maître du *nonsense*, cette production si caractéristique de la culture britannique et de l'esprit anglais que les malheureux étrangers sont incapables d'y rien comprendre.

Pour un philosophe, la chose est moins claire. Certes, les historiens de la philosophie chercheront à ancrer leur auteur dans une tradition nationale; certes les traducteurs seront parfois contraints de laisser quelques concepts, entre parenthèses, dans leur langue d'origine. Mais, pour le dire dans les termes d'Alain Badiou, qui est sur ce point le porte-parole d'une *doxa*, la pensée ne parle aucun langage, entendez aucune langue naturelle, c'est-à-dire nationale, et la philosophie selon Platon part des choses et non des mots: peu importera donc la langue dans laquelle on lira Marx ou Kant, une fois une traduction fiable établie et acceptée comme telle (ce qui n'est bien sûr pas toujours le cas, souvenez vous de la traduction de *Être et temps* en français).

Au risque de passer pour un sophiste aux yeux de Badiou, qui refuse toute philosophie du langage et rejette avec indignation le «tournant linguistique» pris par tant de ses contemporains, Deleuze excepté (Derrida, Wittgenstein, Lyotard, même combat), je vais envisager la construction anglaise de Badiou et Deleuze, prenant pour hypothèse de départ que ces noms propres, qui sont les noms de deux œuvres plutôt que de deux personnes, désignent, comme dit Deleuze, des agencements collectifs d'énonciation (qui réunissent auteurs, éditeurs, traducteurs, commentateurs et lecteurs). Et nous verrons au bout de ce chemin que Badiou n'a pas complètement tort.

Matérialisme

Comme Badiou, je suis matérialiste. Son matérialisme, on le sait, est un matérialisme du vide, du multiple, de l'ontologie mathématique et de la logique corporelle et mondaine de l'apparence (on vient de passer de *L'Être et l'événement* à *Logique des mondes*). Le mien est plus traditionnel – c'est celui de la tradition marxiste: un matérialisme non seulement des corps mais des institutions et des pratiques. Je vais donc commencer par envisager les conditions matérielles et institutionnelles de la construction d'un Badiou et d'un Deleuze anglais.

La première chose dont il convient de s'assurer est que cette construction existe. Sur ce point, le doute n'est plus permis. La construction est récente, surtout dans le cas de Badiou, mais elle est massive. La totalité de l'œuvre de Deleuze, y compris les deux recueils d'articles posthumes, est maintenant traduite en anglais, comme l'est la plus grande partie de l'œuvre de Badiou. On est en train de traduire *Théorie du sujet*, et je présume qu'il en est de même pour *Logique des mondes;* le reste est traduit, à commencer par ce pavé qu'est *L'Être et l'événement.* On mesure la distance parcourue: il y a vingt ans, alors que le livre n'existait qu'à l'état d'épreuves, j'avais recommandé à mon éditeur anglais de le faire traduire; au vu des épreuves, et sur la recommandation de je ne sais plus quels lecteurs, la réponse fut un refus sans appel. Aujourd'hui, il y a environ deux cent ouvrages sur Deleuze en langue anglaise (j'en ai commis un moi-même), et beaucoup moins en français. Il y a déjà quatre ouvrages consacrés à Badiou en anglais (et à ma connaissance seulement un en français). Les recueils d'articles, les introductions pour étudiants, les lexiques ont commencé à apparaître (ici encore Deleuze a plusieurs longueurs d'avance, mais Badiou a l'avantage d'être un des seuls gourous français survivants). Bref le Deleuze et le Badiou anglais se construisent encore plus vite que leurs équivalents français.

L'existence massive d'un Deleuze et d'un Badiou anglais ayant été établie, on se demandera qui les lit, c'est-à-dire de quelles institutions proviennent leurs lecteurs. Vous m'accorderez que la masse des lecteurs, dans les deux pays, est fournie par les universitaires et les étudiants. L'*Anti-Oedipe* a certes élargi le lectorat de Deleuze et Guattari; Deleuze aimait à dire que son livre sur Leibniz, *Le Pli*, avait été lu par des surfeurs australiens et des plieurs de papier japonais; et Badiou a publié l'an dernier son premier best-seller avec son séminaire sur Nicolas Sarkozy (Badiou, 2007). Ce sont cependant plutôt les usagers de l'université qui les lisent, en Angleterre encore plus qu'en France. Et ici apparaît la première différence. Les Badiou et Deleuze français sont construits principalement par des philosophes et pour des philosophes (l'origine disciplinaire de ceux qui écrivent sur eux est principalement la philosophie), tandis que les Deleuze et Badiou anglais sont construits par des littéraires: les deux introductions à Deleuze publiées en Angleterre le sont par des universitaires qui enseignent dans des départements de littérature, et il en est de même pour les trois premiers livres consacrés à Badiou. Cette différence est généralisable: elle est attestée pour tout ce qui concerne la *French*

Theory dans les pays anglo-saxons. Les départements de philosophie, encore majoritairement analytiques, méprisent ces charlatans et les abandonnent aux départements de littérature comparée. Il y a là une singulière ironie; Badiou et Deleuze, comme du reste leurs collègues, se pensent très fortement comme philosophes et défendent leur discipline (même si Badiou, cet homme orchestre, est également romancier, dramaturge et militant politique). Les lecteurs étudiants anglais de nos deux philosophes n'ont donc pas reçu, au moment où ils abordent leurs œuvres de formation philosophique, même minimale: il y a de la philosophie pour tous au baccalauréat, tandis que le *A Level* anglais de philosophie est passé par une infime minorité d'étudiants.

La seconde question que l'on se posera est celle de la langue dans laquelle ces lecteurs anglais lisent Badiou et Deleuze. Je ne vous surprendrai pas en vous disant que les Badiou et Deleuze anglais, se lisent en anglais, d'où la présence massive et l'importance des traductions. On pourrait penser que le français étant une langue vivante, et culturellement proche de la langue anglaise, des textes philosophiques seront lus en traduction et dans leur langue d'origine. Mon expérience d'enseignant en Grande-Bretagne m'a appris que ce n'était pas toujours le cas, et même que la chose était rare. Il y a à cette situation une raison institutionnelle, avec une évolution rapide. Depuis six ans, les élèves anglais ne sont plus obligés d'apprendre une langue étrangère après quatorze ans, et la très grande majorité ne le fait pas, l'anglais étant la langue de l'impérialisme, celle que tout un chacun doit parler. Moins de 4% des candidats aux *A Levels* passent une épreuve de français. Cette disparition du vivier des francophones a des conséquences en forme de cercle vicieux: de moins en moins d'étudiants dans les départements de français des universités, de moins en moins de départements de français, de moins en moins de candidats au professorat en français, de moins en moins d'écoles qui offrent du français à leurs étudiants (avec une distinction de classe: les *public schools* privées encouragent leurs étudiants à apprendre les langues vivantes, les écoles publiques les découragent). Cette situation récente n'a fait qu'accentuer une tendance ancienne. La conséquence est que la capacité des étudiants, même passionnés, et souvent des collègues, à lire le français est strictement limitée. On peut devenir un spécialiste de Kristeva ou Deleuze sans savoir un mot de français et consacrer une thèse à ces auteurs en s'appuyant exclusivement sur les traductions.

Cette situation pose de façon insistante le problème de la qualité des traductions et celui, plus large, des choix de traduction. On commencera par dire que ces traductions sont en général excellentes, et que leur qualité ne cesse de s'améliorer (ce qui veut dire que les traductions de Badiou, parce qu'elles sont plus récentes, sont encore meilleures que celles de Deleuze, qu'on a commencé à traduire il y a trente ans). Le temps des cuirs spectaculaires est passé: on se souvient encore de cette traduction du passage d'un *Séminaire*, où Lacan, pour décrire l'anamorphose dans *Les Ambassadeurs* de Holbein, la qualifie de «pain de deux livres», ce qui était devenu, dans la traduction anglaise publiée, «*a loaf of bread made up of two books*» (on comprend pourquoi les théoriciens français passaient

souvent en Angleterre pour des charlatans). Mais il reste des problèmes non pas linguistiques, mais philosophiques, posés par la traduction. Comme ceci est bien abstrait, j'envisage deux exemples.

Premier exemple. Dans leur critique de la linguistique, au quatrième plateau de *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari soutiennent, contre la tradition, que l'énoncé de base n'est pas la phrase déclarative simple, mais le mot d'ordre. La traduction anglaise de ce terme (adoptée par la tradition critique), a choisi de rendre cette expression littéralement, par «*order word*». Cette traduction littérale a l'avantage de souligner que l'expression française contient le mot «ordre», c'est-à-dire plus qu'un soupçon d'impératif. Elle re-sémantise une expression que l'usage avait affaiblie, elle permet de jouer sur les deux sens du mot ordre, en anglais comme en français, l'injonction (donner un ordre, «*to order*») et l'organisation («mettre en ordre», «*ordering*»). Elle a néanmoins deux inconvénients. Le premier est un péché véniel. L'expression «*order word*» n'existe pas, ou plutôt n'existait pas en anglais. Elle n'a donc aucune connotation, contrairement à l'expression française, qui porte avec elle une riche sédimentation de sens. Elle transforme un terme commun, qui a un sens non seulement dans le jeu de langage philosophique du texte de Deleuze et Guattari, mais, par exemple, dans le champ politique, en une forgerie, un terme technique. Le second inconvénient, qui à vrai dire dérive du premier, est plus grave, car il engage l'interprétation du texte. En français, comme je viens de le suggérer, l'expression «mot d'ordre» s'emploie principalement dans le champ politique: le mot d'ordre est ce que le parti lance et que les masses suivent (ou ne suivent pas). Le célèbre opuscule de Lénine, auquel Deleuze et Guattari font explicitement référence dans ce plateau, a pour titre français «Sur les mots d'ordre»; (il fut écrit juste avant la Révolution d'Octobre, circonstance sur laquelle Deleuze et Guattari s'appuient pour développer une pragmatique de l'efficacité des énoncés). On doit donc considérer que le terme deleuzo-guattarien trouve son origine intertextuelle dans le pamphlet de Lénine. Le problème est que la traduction anglaise de «mot d'ordre» pris en ce sens est «*slogan*». En anglais, le texte de Lénine s'intitule «*On Slogans*». On voit ce qui est en jeu: la traduction par «*order word*» dé-léninise, si vous me passez l'expression, le texte de Deleuze et Guattari, elle modifie profondément son intertexte, gomme sa principale référence politique (même si, naturellement, les références à Lénine sont présentes dans le texte anglais, car la traduction est fidèle). Ce choix de traduction, qui bien sûr est délibéré, n'est pas innocent: il met de côté une lecture de l'œuvre qui souligne sa relation au marxisme, sous la forme de ce qu'on peut appeler un para-marxisme, c'est-à-dire la déformation systématique des concepts marxistes (par exemple par la spatialisation des concepts temporels); il soutient l'interprétation, fréquente dans les pays anglo-saxons, qui ignore Guattari et célèbre en Deleuze un philosophe sérieux (et qui donc ne saurait réellement s'appuyer sur cet imposteur philosophique qu'était Lénine), un philosophe vitaliste et bergsonien (ce qu'il était par ailleurs indubitablement). La traduction a pour avantage d'éviter le sens publicitaire de «*slogan*» (mais est-ce un avantage?) et l'inconvénient de per-

dre le sens étymologique de «*slogan*», terme celtique qui désignait le cri de guerre des morts (cette étymologie aurait, j'en suis sûr, ravi nos deux auteurs).

Deuxième exemple, la traduction du mot «énoncé» dans *Mille Plateaux*. Comme on peut facilement l'imaginer, le terme joue un rôle important dans le quatrième plateau, consacré à une critique de la linguistique, et en particulier du programme de recherches chomskyen. Dans un tel contexte, la traduction qui devrait s'imposer, car c'est la traduction obligée d'«énoncé» dans les ouvrages de linguistique, est «*utterance*». Mais le traducteur a fait un choix différent, dont il s'explique dans un avant-propos terminologique:

> STATEMENT. Énoncé (often «utterance») has been translated here as «statement» in keeping with the choice of the English translators of Foucault, to whose conception Deleuze and Guattari's is closest. (Deleuze & Guattari 1987: xviii)

Le choix d'une cohérence de traduction, qui peut paraître louable (et qui l'est souvent pour des traductions philosophiques), est ici hautement problématique. Il est certain que le terme «énoncé» chez Foucault n'a pas le sens qu'il a en linguistique, et le choix de «*statement*» pour traduire le terme est pertinent. L'énoncé foucaldien, et l'énoncé deleuzien dans son *Foucault*, possèdent des propriétés que leur équivalent linguistique ignore, principalement la rareté: phrases et propositions foisonnent, mais l'énoncé est rare. Il organise autour de lui trois cercles ou tranches d'espace (espace collatéral adjacent, espace corrélatif, espace complémentaire): je vous renvoie aux premières pages du *Foucault* de Deleuze, où le concept est développé. Le choix du traducteur anglais de cet ouvrage est donc parfaitement judicieux. Mais le cas de *Mille Plateaux* est différent, puisque nous ne sommes plus dans l'univers conceptuel de Foucault, mais dans celui de la linguistique. Soit le passage suivant:

> Les thèses célèbres d'Austin montrent bien qu'il n'y a pas seulement, entre l'action et la parole, des rapports extrinsèques divers tels qu'un énoncé peut décrire une action sur un mode indicatif, ou bien la provoquer sur un mode impératif, etc. Il y a aussi des rapports intrinsèques entre la parole et certaines actions qu'on accomplit en *les* disant… (Deleuze & Guattari 1980: 98)

On aura reconnu là une banale exposition des thèses d'Austin sur le performatif, c'est-à-dire l'idée que toutes les phrases ne sont pas constatives, toutes ne sont pas supports de propositions, d'où le terme générique d'»énoncé». Le problème est que le mot «*statement*» désigne normalement une assertion, une phrase ou un groupe de phrases capables de porter une proposition dotée d'une valeur de vérité. C'est la contribution spécifique d'Austin que d'avoir montré que toutes les «*utterances*» n'étaient pas des «*statements*». Il y a une ironie involontaire à neutraliser l'opposition austinienne entre performatif et constatif en traduisant «énoncé» par «*statement*». Car voici la traduction anglaise de ce passage:

> Austin's famous theses clearly demonstrate that the various extrinsic relations between action and speech by which a statement can describe an action in an indicative mode or incite it in an imperative mode, etc. are not all there is. There are also intrinsic relations between speech and certain actions that are accomplished by saying them... (Deleuze & Guattari 1987: 77)

La traduction d'»énoncé» par «*statement*» engage un autre choix malheureux de traduction : ces «modes» impératif et indicatif dans le texte de Deleuze et Guattari doivent être entendus au sens grammatical du terme, qui est cohérent avec celui d'»énoncé», car nous sommes dans l'univers conceptuel de la linguistique. En anglais, l'ambiguïté du mot français «mode» n'existe pas, car la langue anglaise distingue le mode grammatical, «*mood*» et le mode au sens large, «*mode*». La traduction a choisi le sens large, dé-grammaticalisant ainsi, si vous me passez l'expression, le texte français. Ce choix en dit beaucoup sur les conditions intellectuelles de la construction du Deleuze anglais : la linguistique n'a jamais occupé en Angleterre la position de science sociale phare qu'elle a eue en France aux temps bénis du structuralisme. Elle est restée une discipline technique et repliée sur elle-même, comme l'est la philosophie dans sa version analytique. Ce qui disparaît du Deleuze traduit, c'est donc l'intertexte large, c'est-à-dire les références encyclopédiques de Deleuze et Guattari, lecteurs notoirement voraces. De même qu'ont disparu de son intertexte immédiat les références nombreuses à des philosophes français non traduits en anglais, mais dont l'influence est essentielle, comme Simondon, Ruyer ou Gabriel Tarde ; (cette disparition est partiellement compensée par les commentaires érudits, comme celui de Keith Ansell Pearson qui, lisant le français, peut évoquer Simondon pour le lecteur non francophone) (Ansell Pearson, 1999).

Voici un troisième exemple de choix de traduction, qu'il faut qualifier cette fois d'erreur, et d'erreur apparemment inexplicable. Le second paragraphe de l'avant-propos de *Logique du sens* est ainsi formulé :

> À chaque série correspondent donc des figures qui sont non seulement historiques mais topiques et logiques. Comme sur une surface pure, certains points de telle figure dans une série renvoient à d'autres points de telle autre : l'ensemble des constellations-problèmes avec les coups de dés correspondants, les histoires et les lieux, un lieu complexe, une «histoire embrouillée» – ce livre est un essai de roman logique et psychanalytique. (Deleuze 1969 : 7)

Et voici la traduction anglaise :

> Thus to each series there correspond figures which are not only historical but topological and logical as well. As on a pure surface, certain points of one figure in a series refer to the points of another figure : an entire galaxy of problems with their corresponding dice-throws, stories, and places, a complex place ; a «convoluted story.» This book is an attempt to develop a logical and psychological novel. (Deleuze 1990 : xiv)

Cette «histoire embrouillée» a posé problème aux traducteurs, qui n'ont pas vu que les guillemets étaient la marque d'une citation, de Carroll en l'occurrence: l'œuvre de Carroll ainsi évoquée a pour titre «*A Tangled Tale*», et non «*a convoluted story*» (même si le sens est identique). Mais c'est la fin du passage qui attire l'attention: ce qui était une tentative de roman *psychanalytique* devient une tentative de roman *psychologique*: on passe de Freud à Jane Austen. Cette erreur de traduction est proprement incompréhensible, car les mots sont les mêmes en anglais et la compétence linguistique des traducteurs (la traduction est par ailleurs excellente) n'est pas en doute. Je dois donc trouver une explication, ce qui m'amène à aborder un autre point concernant la constitution matérielle d'un Deleuze anglais.

Car il y a une autre différence matérielle entre le Deleuze français et le Deleuze anglais: l'histoire des œuvres n'est pas la même, car elle n'a pas été traduite, et de beaucoup, dans l'ordre de sa parution. Et il y a bien sûr une historicité de l'œuvre de Deleuze, qui s'étend sur plusieurs décennies. Mais comme la plupart des philosophes anglais lisent l'oeuvre en traduction, ils n'ont découvert *Différence et répétition*, paru en 1968, qu'en 1994, vingt-six ans après. *Logique du sens*, paru en 1969, a attendu 1990, soit vingt et un ans, pour être traduit. Par contre, *L'Anti-Œdipe*, paru trois ans plus tard, a été traduit dès 1977, soit cinq ans seulement après sa publication. Une simple soustraction nous dira que les lecteurs anglophones ont eu accès à *L'Anti-Œdipe* treize ans avant *Logique du sens*. On comprend alors que des traducteurs, pour qui Deleuze était l'ennemi juré et archétypique de la psychanalyse, aient pensé, consciemment ou inconsciemment, qu'il ne pouvait déclarer avoir écrit un «roman psychanalytique». Le Deleuze anglais est un Deleuze la tête en bas: Deleuze et Guattari y précèdent le Deleuze monographe et philosophe. Le même problème se posera avec Badiou lorsque, inévitablement, *Théorie du sujet*, cette grande tentative de construire une philosophie marxiste-léniniste, sera traduit, des années après le tournant philosophique de *L'Être et l'événement*, qui a marqué l'abandon de la centralité de la référence marxiste et même de la référence politique.

On rencontre des problèmes similaires dans la constitution même des textes. Les essais du recueil de Badiou, *Conditions*, d'une importance capitale pour la compréhension de l'œuvre, n'ont pas tous été traduits, et ceux qui l'ont été le furent dans le désordre, dans des anthologies (par exemple une anthologie de textes de Badiou consacrés à Beckett). De même, le texte de Deleuze sur Beckett, «L'épuisé», qui dans l'édition française suit le texte de Beckett, *Quad,* lequel rassemble ses pièces pour la télévision, est publié en anglais à la fin de la traduction du dernier recueil d'essais publié du vivant de Deleuze, *Critique et clinique* (Deleuze, 1993 & 1998). La différence peut paraître minime, mais disparaît le contexte du texte, cette collaboration entre l'écrivain et le philosophe, qui fait que ce dernier n'écrit pas une préface ou une introduction, mais un commentaire et participe en quelque sorte à l'œuvre du dramaturge (si ce nom convient encore pour Beckett), et cette disparition n'est pas sans importance (par exemple par ce

qu'elle dit sur les rapports entre philosophie et littérature, question qui préoccupait fort nos deux philosophes).

J'ai donc énuméré les conditions matérielles de la construction d'un Deleuze et d'un Badiou anglais : les différences concernent l'origine disciplinaire du lectorat, la capacité à lire aussi le texte dans sa langue d'origine, les choix de traduction, la constitution historique de l'œuvre et sa constitution matérielle. Il me faut maintenant envisager les conséquences que ces différences accumulées entraînent.

Conséquences

La généralisation qui me fait parler d'un Deleuze anglais est évidemment abusive. Il y a autant de Deleuze anglais qu'il y a d'interprètes : le Deleuze anglais de Keith Ansell Pearson est vitaliste et bergsonien, celui de Peter Hallward (2006) est un philosophe de la création, qui a plus à voir avec Scot Erigène qu'avec Spinoza, celui de Paul Patton (2000) est politique (dans une version poststructuraliste), celui de Slavoj Žižek (2004) enfin, de façon assez prévisible, est inconsciemment lacanien.

Mais comme nous en sommes arrivés à l'époque des introductions neutres et consensuelles, nous pouvons comparer deux introductions à l'œuvre de Deleuze, celle d'Arnaud Bouaniche (2007) et celle de Claire Colebrook (2002). De longueur similaire, ces deux ouvrages, au demeurant tous deux excellents, s'adressent principalement à des étudiants, et vont jusqu'à adopter les mêmes techniques pédagogiques, par exemple la présence d'encarts pour fournir l'information adventice qui pourrait manquer aux lecteurs. On a donc ici deux Deleuze, l'un anglais et l'autre français, qui présentent des différences instructives, que l'on peut résumer sous trois rubriques.

Première différence : le Deleuze anglais est dé-historicisé. Non seulement la conjoncture historique de Deleuze (disons rapidement, la période de mai 1968) est passée sous silence, mais l'histoire de l'œuvre même est inversée, reproduisant en quelque sorte l'histoire des traductions de l'œuvre : l'ouvrage de Claire Colebrook commence ainsi par un chapitre sur la théorie du concept et des rapports entre philosophie, art et science que l'on trouve dans *Qu'est-ce que la philosophie?* (texte tardif), se poursuit par un chapitre consacré aux deux livres sur le cinéma, avant d'envisager dans un même chapitre les concepts de sens et d'événement, qui appartiennent à *Logique du sens* et de déterritorialisation, qui appartient à *Capitalisme et schizophrénie*. Le Deleuze français, par contre, suit plus classiquement le développement chronologique de l'œuvre : on ne le lui reprochera pas.

Seconde différence : le Deleuze anglais est séparé de son intertexte. Les lecteurs anglais ne lisant pas le français, aucune référence n'est faite à Simondon, Tarde, Ruyer ou Gustave Guillaume, qui ne sont pas traduits. Les trois encarts du livre de Colebrook concernent le nihilisme, la dialectique et Baudrillard (dont le rapport avec Deleuze n'est pas évident). Le livre de Bouaniche, par contre, pré-

sente rapidement à ses lecteurs Hippolyte, Canguilhem, Jean Wahl, Simondon, Tarde, Peirce, Whitehead: l'intertexte y est notablement plus épais, ce qu'encore une fois on ne lui reprochera pas.

Troisième différence: le Deleuze anglais est un Deleuze pour les *cultural studies*, le Deleuze français est destiné d'abord aux philosophes. On comprend l'arrivée rapide de la question du cinéma dans le livre de Colebrook, et l'insistance du livre de Bouaniche sur le premier Deleuze, l'historien de la philosophie, et sur sa formation philosophique. Ici on peut dépasser la simple critique et le patriotisme culturel qui nous fera préférer la version française: il s'agit de répondre à la question, fort deleuzienne, «A quoi Deleuze sert-il?». Et l'on constatera qu'il ne sert pas à la même chose dans les deux cultures. Claire Colebrook enseigne la littérature à l'université d'Edimbourg, comme son prédécesseur John Marks à l'université de Nottingham. Arnaud Bouaniche est philosophe. Le Deleuze anglais est donc pris dans la mouvance de la théorie poststructuraliste, qui, comme on l'a rappelé, a d'abord intéressé les départements de littérature comparée.

Il me semble toutefois que l'on peut tirer de cette brève esquisse de l'asymétrie culturelle dans la réception de Deleuze une conclusion plus générale, et qui concerne la philosophie du langage. Pour le dire dans les termes d'un des philosophes admirés par Deleuze, Gilbert Simondon, ce que cette comparaison nous apprend, au-delà des variations encyclopédiques et des problèmes de traduction, c'est que langue et culture sont unies par une relation transductive. Une relation transductive chez Simondon, c'est, comme l'on sait, une relation telle que ses termes ne lui préexistent pas. Une relation déductive part de la cause pour atteindre l'effet; une relation inductive remonte de l'effet à la cause. La relation transductive ne part pas de l'un des termes mais du milieu; (les deleuziens reconnaîtront une des maximes favorites du maître: toujours commencer par le milieu). Ainsi, pour Simondon, la relation entre individu et milieu est transductive, ce qui l'incite à substituer à l'étude de l'individu celle du processus d'individuation, ou, comme il le dit, pas d'ontologie mais une ontogénèse (Simondon 1989). Dans le cas de la relation entre langue et culture, la transductivité veut dire: pas de langue qui ne soit aussi un phénomène culturel (d'où la vanité du programme de recherches chomskyen, par exemple) et inversement pas de culture qui ne soit aussi une langue (ce qui nous amènera à élargir et le concept de langue et celui de culture). Ce qui veut dire que ce que j'ai étudié, en analysant la construction d'un Deleuze anglais, c'est, au sens littéral, une conjoncture linguistico-culturelle, qui est aussi, inévitablement, une conjoncture historique. Là est le principal intérêt des aventures de Gilles Deleuze au pays des anglo-saxons.

Et Badiou dans tout cela?

Vous n'aurez pas manqué de noter, que ma dernière section, sur les conséquences de la construction anglaise d'un philosophe français, ne parlait que de Deleuze.

C'est que le cas de Badiou va infirmer en partie les thèses que je viens de soutenir et menace de ruiner les généralisations auxquelles je viens de me livrer.

Si le Badiou anglais est comme son équivalent deleuzien, dé-historicisé (on a traduit l'avant-dernier Badiou, mais pas encore le dernier – *Logique des mondes* – ni les deux premiers, l'althussérien – *Le concept de modèle*, etc. – et le maoïste – *Théorie du sujet*), il n'y a pas chez lui de sérieux problèmes de traduction ni de multiplicité de choix interprétatifs. Et cela n'est pas (seulement) dû à l'excellence de ses traducteurs ou à l'esprit consensuel de ses commentateurs (qui ont il est vrai une légère tendance à l'hagiographie). Peut-être faut il donc chercher la différence non dans la transductivité de la relation entre langue et culture, mais dans la nature même de cette philosophie.

Il est clair que Badiou ne souscrirait pas à mes considérations sur cette relation transductive, pour une raison assez simple: il n'y a chez lui aucune philosophie du langage, le langage n'étant pas pour lui un objet philosophique, mais plutôt le mode d'existence et de diffusion de l'opinion, c'est-à-dire du contraire de la philosophie. Pour le dire de façon simpliste, la pensée commence lorsqu'on a traversé le langage. Badiou est effectivement un de ces philosophes, pas si nombreux, qui rejettent le «tournant linguistique» de la philosophie contemporaine.

Il y a un prix à payer pour cela: une méthode de lecture des textes littéraires qui importe la philosophie du langage la plus traditionnelle sans s'en rendre compte, une incapacité à décrire ce qu'il appelle l'état de la situation (et qui est caractérisé par une encyclopédie et par le langage dans lequel cette encyclopédie se formule), ce qui entraîne des faiblesses politiques; (Badiou n'a rien à dire sur l'État, au-delà des généralités les plus vagues, et rien sur le capital). Mais il y a aussi des avantages. Le principal est qu'il y a un mathème de Badiou: un corps de concepts totalement cohérent, qui fait système et donc qui peut être exposé en quelques pages, toujours de la même façon. Badiou fait de la philosophie comme un mathématicien fait des mathématiques: dans un langage parfaitement explicite et totalement univoque. Ce qui facilite et la cohérence des traductions et l'uniformité des commentaires: le Badiou anglais est donc quasi identique au Badiou français, ce dont il peut être légitimement fier.

Au fond la double comparaison entre deux versions linguistico-culturelles d'un même philosophe est aussi une comparaison entre deux philosophes, ou plutôt entre deux styles de philosophie: un style universalisant, en discussion avec la grande tradition internationale de la philosophie occidentale (Badiou est prêt à assumer l'occidentalisme de cette position: la philosophie est une invention grecque), et un style anarcho-foisonnant, intimement lié à une langue et une culture, tirant un plan d'immanence sur le chaos, cherchant à penser la profusion rhizomatique des concepts, les devenirs et les mouvements de déterritorialisation. Il y aura alors autant de Deleuze qu'il y a de traditions linguistiques et nationales, mais il n'y aura jamais qu'un seul Badiou.

Bibliographie

Ansell Pearson, K. *Germinal Life*. London: Routledge, 1999.

Badiou, A. *De quoi Sarkozy est-il le nom?* Paris: Lignes, 2007.

Bouaniche, A. *Gilles Deleuze, une introduction*. Paris: Pocket, 2007.

Colebrook, C. *Gilles Deleuze*. London: Routledge, 2002.

Deleuze, G. *Critique et clinique.* Paris: Minuit, 1993.

Deleuze, G. *Essays Critical and Clinical*. London: Verso, 1998.

Deleuze, G. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969.

Deleuze, G. *The Logic of Sense*. London: Athlone, 1990.

Deleuze, G. & Guattari F. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

Deleuze, G. & Guattari F. *A Thousand Plateaus*. London: Athlone, 1992 [University of Minnesota Press, 1987].

Hallward, P. *Out of This World*. London: Verso, 2006.

Patton, P. *Deleuze and the Political*. London: Routledge, 2000.

Simondon, G. *L'Individuation psychique et collective*. Paris: Aubier, 2007 [1989].

Žižek, S. *Organs Without Bodies*. London: Routledge, 2004.

La traduction littéraire comme *di-scrittura* : pour un comparatisme différentiel ?

Margherita Romengo
University of British Columbia/ Université catholique de Louvain

Dans le cadre de cet article, nous souhaitons prolonger les propos tenus lors du colloque et participer ainsi, avec les moyens qui sont les nôtres, à la réflexion quant à la traduction littéraire, objet qui nous a semblé incontournable dans le champ de la littérature comparée.[1]

Tout comme l'adaptation ou la réécriture, la traduction littéraire est une pratique ancienne : toute l'histoire de la littérature est faite de traductions, de l'Antiquité à nos jours (Van Hoof 1991) ; les manuels et ouvrages de littérature comparée en témoignent. Néanmoins, malgré son ancienneté et les nombreux écrivains, philosophes et linguistes, porte-paroles de courants intellectuels variés qui se sont adonnés à son étude, la traduction, en particulier dans le domaine littéraire et dans les cas spécifiques de traductions d'auteurs, continue de poser diverses questions, de susciter de nombreuses perplexités et de nombreux débats, tant sur les plans définitionnel et méthodologique que sur les plans artistique et conceptuel. Actuellement, il est encore question dans maints articles et ouvrages de saisir pleinement ce qu'est la traduction littéraire, qu'il s'agisse de l'activité ou du produit de cette activité ; l'interrogation la plus pressante étant de savoir comment soupeser « le rapport entre l'original et sa traduction » (Hurtado Albir 1990 : 10).

Les corrélations que cette pratique entretient avec les phénomènes d'adaptation et de réécriture participent certainement (quand bien même partiellement) du flou définitionnel et opérationnel dans lequel la traduction se retrouve immergée.[2] Les interrogations les plus fréquentes sont de savoir si la traduction est la seule transposition d'une œuvre littéraire d'une langue à une autre ou d'un langage à un autre, et donc, en ce sens, si elle est la réécriture de cette œuvre dans un autre système langagier ; ou encore si la traduction est déjà adaptation, si d'emblée elle met en acte des modifications, qui peuvent être de différentes natures (linguis-

1. « Par son alliance avec l'histoire des textes et l'histoire des idées, la littérature comparée peut se targuer ici d'une tradition scientifique plus ancienne : l'importance de la traduction en tant que médiatrice entre les cultures se manifeste de manière exemplaire dans les échanges entre les langues et la littératures, dans les transferts de modèles et de savoirs littéraires, religieux, scientifiques, et autres […] » (D'hulst 1990 : 7).
2. Comme le dit Gastone Geron, « […] toute l'histoire du théâtre est faite de traductions plus ou moins respectueuses, d'adaptations à la limite de la légalité, de réappropriations parfois obsessives et de situations, d'aventures, de personnages récurrents » (Geron 1993 : 78, cité par Fallon 2005 : 17). Ce qui est vrai pour l'histoire du théâtre est vrai pour l'histoire de la littérature : Sylviane Dupuis notamment insiste sur le fait que la littérature « consiste pour beaucoup en pillage, détournement, déplacement, condensation et métamorphose » (Dupuis 2003 : 68).

tique, sémiotique, stylistique, esthétique, etc.). Ce ne sont là que deux questions parmi les plus communes, mais qui ont néanmoins le mérite de susciter à leur tour d'autres interrogations, d'autant plus complexes qu'elles s'articulent entre elles et concernent, entre autres, la traductibilité elle-même, la fidélité, l'identité, la valeur, la création, l'auteur, le lecteur…

Notre propos part du constat de ces interrelations entre traduction et adaptation, et vise à en saisir les ressorts lorsqu'il s'agit de traductions d'auteurs, qui, parfois, lorsque la teneur littéraire de la traduction ne peut être réfutée[3], peuvent prendre l'appellation de « trahisons créatrices » (Balcerzan 1970 : 4). Nous ne nous risquerons pas ici à un exercice de traductologie, mais proposons plutôt d'introduire un nouveau concept, qui peut faire preuve d'intérêt pour les études sur la traduction littéraire : il s'agit de celui de *di-scrittura,* emprunté aux travaux de Marianne Fallon sur Carmelo Bene et que nous définirons plus loin.[4]

Cet article comporte trois parties, qui vont nous permettre d'exposer tour à tour : d'abord la synthèse de notre parcours de lecture, au moyen duquel nous tenterons de justifier notre démarche et notre proposition de concevoir la traduction littéraire comme *di-scrittura* ; ensuite la définition du concept de *di-scrittura* ; enfin les enjeux et la portée – toujours hypothétiques – de cette proposition conceptuelle, en mettant plus particulièrement l'accent sur son intégration dans une démarche comparatiste différentielle.

Camus traducteur de Buzzati : *Un cas intéressant...* de traduction ?

Notre discours se développe au départ d'un fait littéraire et de la mise en œuvre d'une pragmatique textuelle qui nous permet, au demeurant, d'énoncer une hypothèse théorique. C'est à partir de la lecture de la « traduction » que fait Albert Camus du texte de Dino Buzzati *Un cas intéressant,* lecture immédiatement suivie de celle du texte « original » *Un caso clinico* (1980) de l'auteur italien, contemporain d'A. Camus, qui a suscité en nous un questionnement quant à la traduction littéraire. Cette réflexion prend donc son impulsion dans une *lecture bi-*

3. Quelques écrivains accordent ce crédit à la traduction. Luigi Pirandello soutient notamment qu'« une traduction peut être meilleure que l'original » (Pirandello 1968 : 30). Il ajoute ensuite que dans ce cas de figure, « l'original devient la traduction dans la mesure où le traducteur a pris cet original comme une matière brute, qu'il a recréée selon sa propre inspiration […] » (*ibid.*). Il se produit un décentrement du concept de fidélité et, en outre, une remise en question de la notion d'autorité qui ne sont pas sans intérêt pour nos propos. J. L. Borges est un autre exemple d'écrivain qui participe à la réflexion sur la traduction littéraire pour la valoriser et lui conférer une fonction herméneutique (cf. Borges 2010).

4. D'autres propositions ont déjà été faites pour dépasser l'impasse des frontières mouvantes entre les pratiques d'écritures que sont l'adaptation, la réécriture et la traduction. Notamment, le terme de « transécriture », qui met moins l'accent sur le produit que sur le processus même de l'écriture afin d'abolir les frontières, floues, de la terminologie « classique » adaptation, réécriture, traduction. Pour plus de détails, cf. Gaudreault & Groensteen 1998.

textuelle comparée, lecture qui nous a amené par la suite à recourir à la critique externe.[5]

En premier lieu, la *lecture «bi-textuelle»*[6] des textes respectifs d'A. Camus et de D. Buzzati nous confirme qu'A. Camus maintient, sur le plan de la forme, le mouvement descendant du protagoniste et la structure textuelle en entonnoir, et sur le plan du style, l'écriture franche et sans ornement de D. Buzzati. Par ailleurs, cette première lecture nous permet de constater que la «traduction» d'A. Camus comporte diverses «manipulations», qui peuvent être détectées de manière plus précise grâce à une lecture ultérieure plus attentive encore. La comparaison des deux textes donne les résultats suivants: du point de vue de la structure formelle, il se produit une modification du titre (*Un caso clinico* devient *Un cas intéressant*), la suppression d'une scène entière, une condensation des étages de la clinique (de 7 à 6) et de la scène 10; du point de vue du contenu, il se produit une amplification de certaines données du texte «original», la suppression des didascalies, la réduction des dialogues, l'ajout et la condensation de répliques, etc.

Sans aller plus loin dans le relevé[7], le constat de ces «écarts» quant au texte de D. Buzzati nous amène à interroger la pratique traduisante d'A. Camus. Pour ce faire, nous avons pensé recourir à la critique externe, autrement dit nous avons pris en considération la correspondance d'A. Camus, ses commentaires sur son propre travail de traduction et les commentaires de ses collaborateurs.

Avant d'exposer une partie de ces éléments, nous souhaitons faire une remarque quant à la genèse du texte d'A. Camus: dans l'édition critique de la Pléiade, le spécialiste camusien Roger Quilliot dit «qu'il [n]e [lui] a pas été possible d'établir de quelle traduction était parti Camus» (Camus 1985: 1862). Une information à ce sujet nous provient de Georges Vitaly, metteur en scène de la pièce d'A. Camus. C'est G. Vitaly qui trouve un manuscrit contenant une traduction littérale anonyme du texte de D. Buzzati et qui décide de le confier à A. Camus, jugé traducteur idéal:

> Les répliques ne se mettaient pas en bouche. [...] L'écriture si incisive de Dino Buzzati se devinait entre les lignes... [...] Il fallait tout simplement remettre les mots italiens dans un moule bien francais. Je me trouvais en présence de l'éternel problème des traductions. La pièce, traitée comme un reportage journalistique, attendait un Maître dans l'art de traduire les événements, sans ajouter une emphase inutile. Pratiquer une langue quotidienne sans tomber dans la pauvreté d'un vocabulaire «clairet». (Vitaly 1995: 139-148)

5. L'étude de P. Ippolito intitulée *Albert Camus: «un cas intéressant»* (1998) a conforté notre lecture et a fait pour cet article office de référence analytique; si elle se limite à une analyse du texte d'A. Camus visant à en souligner les traits caractéristiques de la pensée *absurde* de l'écrivain français, elle propose le relevé des opérations apportées par A. Camus sur le texte de D. Buzzati et met à disposition un travail documentaire appréciable qui nous a fourni des citations, des lettres et des références bibliographiques.

6. Cf. Fallon (2005: 19). Par lecture *bi-textuelle*, nous entendons un acte de lecture dédoublé car tenant compte des deux textes en présence, le «texte-source» et le «texte d'arrivée». Il s'agit donc d'une lecture retro-prospective dont le mouvement incessant d'aller-retour d'un texte à l'autre amène au concept d'*intertextualité*. Voir aussi à ce propos Shengui (1999).

7. Voir pour cela «Quelques changements et originalités», in Ippolito (1998: 51-57).

A. Camus accepte le défi et, toujours selon G. Vitaly, «traduit» la pièce de D. Buzzati en une quinzaine de jours, sans aucune aide ni collaboration de ce dernier.[8] Buzzati remarquera néanmoins les modifications opérées par Camus, bien que celui-ci lui écrit dans une lettre datée du 8 février 1955:

> Cher Dino Buzzati,
> Ne croyez pas que mon nom sera décisif pour le succès. Hélas! non. J'aime votre pièce parce qu'elle est forte, sans une [mot illisible], et douloureuse. Mais, selon moi, elle a peu de chances pour un succès public ici. Sa vision paraitra insupportable à notre très frivole Paris. Simplement, c'est un honneur pour moi de vous accompagner dans ce difficile combat et de vous aider, comme je le pourrai. J'aime votre pièce ce que j'admire tant, par exemple, dans *La mort d'Ivan Illitch* de Tolstoï: l'éternelle simplicité. Et je vous promets d'essayer de la préserver à la fois dans mon adaptation et dans la mise en scène, que je surveillerai comme s'il s'agissait de l'une de mes pièces. Pour l'adaptation, j'ai suivi votre texte d'aussi près que possible et j'ai seulement essayé de trouver, en francais, une équivalence de votre ton, de votre naturel. [...] (Grenier 1982: 232-233)

L'écrivain français tient les mêmes propos dans la préface à sa «traduction/adaptation»: il réitère l'idée selon laquelle il a essayé autant que possible de calquer «fidèlement la *nonchalance étudiée*» du langage de D. Buzzati, «son dédain pour des prestiges extérieurs», «et pour le reste», comme le note Quilliot (Camus 1985: 601), il est «à peine intervenu, sinon lorsqu'il a fallu ajuster la pièce au plateau où elle se déroule». Selon Paolo Ippolito,

> «le travail de Camus a été avant tout celui d'un dialoguiste, un travail qui consistait à trouver un rythme dynamique et dramatique en francais correct, dans le respect du texte original sans toutefois trop se fixer sur celui-ci afin de garder une souplesse d'écriture. Camus s'efface volontiers derrière l'auteur, mais il parvient tout de même à communiquer à ses dialogues toute la grâce et la clarté d'une œuvre originale». (1998: 42)

En d'autres termes, A. Camus aurait donc parfaitement mené à bien sa mission de «traducteur idéal», parvenant à joindre les deux bouts et à contrecarrer, en quelque sorte, les difficultés bien connues de la traduction en littérature.

Sans nous attarder davantage sur l'analyse de la critique externe, retenons ce qu'elle nous apprend. En calquant la phrase de G. Vitaly, nous remarquons que le texte d'A. Camus nous met non seulement en présence du problème de la difficulté de la pratique traduisante, mais nous confronte aussi, par dérivation, au problème de la contiguïté entre traduction et adaptation. En termes usuels dans les études de traduction, nous dirions que le texte d'A. Camus est une *traduction «infidèle»* du texte de D. Buzzati, ou une traduction plus fidèle *à l'esprit* qu'*à la*

8. R. Quilliot note lui aussi que «Dino Buzzati ne collabora en rien à l'établissement du texte, que […] Camus rédigea en 15 jours.» (cf. Camus 1985: 1862)

lettre, à moins que nous décidions de la qualifier d'*adaptation*. Cependant, à notre avis, ces termes – traduction, adaptation – et leurs adjectifs – fidèle, infidèle – ne correspondent pas pleinement au travail effectué par A. Camus sur le texte de D. Buzzati, parce qu'ils ne rendent pas l'indécision quant à la définition du texte camusien. L'écrivain français lui-même semble hésiter, quand bien même il parle d'*adaptation*. G. Vitaly, lui, parle de *traduction*, tandis que Roger Quilliot insère pour sa part le texte d'A. Camus dans le volume de La Pléiade consacré au théâtre camusien dans la partie intitulée « Traductions et adaptations ».[9]

La *Di-scrittura*: définition et proposition d'un nouveau concept

Cette « indécidabilité » terminologique est ce qui motive notre recours à la dissertation doctorale de Marianne Fallon (2005), qui souligne ponctuellement l'intérêt des corrélations entre traduction et adaptation.

L'étude de M. Fallon sert de point d'appui à cet essai d'approche de la problématique de la traduction littéraire, et plus particulièrement concernant les traductions d'auteurs. Elle traite de l'adaptation conçue comme *di-scrittura* au départ des réécritures théâtrales de Carmolo Bene, dramaturge italien contemporain dont la production littéraire et cinématographique est tout entière consacrée à la pratique de l'adaptation et à un retour réflexif sur cette même pratique. Le terme *di-scrittura* est emprunté à C. Bene lui-même, qui nomme ainsi sa pratique d'écriture dans la préface de l'une des ses sept versions de l'*Hamlet* shakespearien (Bene 2003 et 2004 : 29-56).

En tant que technique d'écriture, la *di-scrittura* consiste en un certain nombre d'opérations textuelles telles la soustraction ou l'addition, la réduction ou l'amplification, la variation ou le déplacement, etc. – termes notamment empruntés aux théoriciens de l'adaptation S. Cortellazzi et D. Tomasi.[10] Cependant, concevoir l'adaptation en tant que *di-scrittura* ne peut se réduire à procéder au simple relevé et à la seule description des variations textuelles. Il s'agit de considérer la relation entre les textes en termes d'*intertextualité* ou de *dialogue intertextuel* (Heidmann 2005 : 109). Dès lors, il nous semble intéressant de nous arrêter sur la définition de la *di-scrittura* donnée par M. Fallon :

9. R. Quilliot est conscient de l'inadéquation de cette expression : « On s'est interrogé souvent sur les raisons qui ont amené Camus, de 1953 à 1958, à multiplier les traductions et adaptations (je m'excuse d'user ici de termes qui lui paraissaient impropres et auxquels il préférait généralement l'expression : « texte français de… ») » (Camus 1985 : 1854).

10. Cf. Cortellazzo & Tomasi 1998. Au départ d'une approche d'inspiration proppienne et greimasienne, les deux théoriciens identifient un certain nombre d'opérations textuelles qui permettent la mise en œuvre du procédé d'adaptation : addition, soustraction, expansion, condensation, déplacement, variation, etc. Comme le souligne très bien M. Fallon, la grille analytique proposée par Cortellazzo et Tomasi, bien qu'utile, ne vise qu'une description des variations opérées sans expliquer la relation entre les textes (Fallon 2005 : 21).

> Le terme «di-scrittura» est «le fruit d'un double sens, intraduisible par un terme monolithique. En effet, «di-scrittura» signifie à la fois «dés-écriture» et «double-écriture». «Di-scrivere» est un geste qui découd, déconstruit, délie le texte, mais aussi, qui double et redouble: il multiplie par deux le texte (qui peut être lui-même le «double» d'un ou plusieurs autres). De cette duplication naît une duplicité entre des œuvres qui ne sont pourtant pas identiques, puisqu'elles sont dans un rapport de dés-écriture. En outre, lorsque l'une redouble (double-écrit) l'autre, elle l'intensifie, elle l'augmente de sa dés-écriture. Il en résulte une dynamique d'échos, de renvois entre les œuvres en présence (même si parfois *suspendues*), où il n'est plus toujours possible de déterminer laquelle est la doublure de l'autre: il n'y a plus de rôle-titre. Enfin, ce double sens de la *di-scrittura* rend le terme intraduisible, sinon par périphrases. Pour l'exprimer, il faut l'expliquer: le déployer, le dédoubler, le découdre. Un détour par le problème de la traduction permettrait de mettre cet aspect en évidence, mais, en réalité, ce n'est pas seulement une question de langue. Tant pour les italophones que pour les autres, parce qu'il faut en deviser, la *di-scrittura* porte la trace (graphique) de sa divisibilité. (Fallon 2005: 293)

Le concept de «*di-scrittura*», qui pose d'emblée la question de la traduction permet donc, selon nous, d'élargir le débat fidélité *versus* infidélité à la problématique de l'intertextualité.

Cette nouvelle perspective nous amène à nous poser quelques questions: si le concept de *di-scrittura* est opérationnel lorsqu'il s'agit d'un discours sur l'adaptation, pourquoi ne le serait-il pas lorsqu'il s'agit de traduction? Ou autrement dit, compte tenu de l'opérationnalité du concept dans les études traitant de l'adaptation littéraire et de la contiguïté citée plus haut entre ces deux phénomènes – contiguïté soulignée aussi par M. Fallon –, pourquoi le concept de *di-scrittura* ne permettrait-il pas de mieux saisir les enjeux et la portée de la traduction d'auteurs?

La traduction littéraire comme *di-scrittura*: enjeux, portée et intégration dans une démarche comparatiste différentielle

Comme l'explique succinctement Corinne Lhermitte dans son article intitulé l'«Adaptation comme réécriture: évolution d'un concept» (Lhermitte 2004: 1), la promiscuité entre traduction et adaptation n'a pas toujours joué en faveur de la traduction:

> Jusqu'au XVIIIe siècle, l'adaptation était considérée comme un sous-genre de la traduction, souvent utilisé par les traducteurs et écrivains pour mettre en valeur leur créativité et affiner leur talent littéraire. L'adaptation était vue comme un moyen d'enrichir la littérature. Or, de nos jours, la terminologie employée par certains critiques ressemble trop souvent au jargon utilisé dans un tribunal. Des termes tels que violation, viol, tromperie, infidélité, trahison, tricherie, duperie, vol, sont fréquemment usités pour décrire les adaptations littéraires au lieu de mettre l'accent sur leurs contributions artistiques. Étant donné que les traductions

> et adaptations suggèrent l'existence de textes primaires, elles sont rarement examinées pour leurs propres mérites esthétiques mais opposées aux «œuvres originales sacrées». Il en résulte que l'adaptation et la traduction sont souvent considérées comme des formes de création inférieures et n'échappent pas à ce que Barbara Folkart nomme «l'effet d'entropie» ou lente dégradation d'une œuvre originale et, en conséquence, sont rarement évaluées en termes de créativité et d'originalité. (Lhermitte 2004: 1)

Autrement dit, tout comme la technique adaptative qui desservirait, voire trahirait l'œuvre «originale», la traduction, en particulier dans le domaine littéraire, a été à plusieurs reprises mésestimée et méprisée en tant qu'elle constituerait, elle aussi, une dégradation, par entropie, du texte-source et, par là, une trahison de ce même texte. Le phénomène d'entropie désigne une perte, pour le moins minimale, du sens original donné par l'auteur dans le texte original. Cette perte du sens premier fait, selon une certaine logique devenue lieu commun, de la traduction une trahison (cf. Ladmiral 1979).

Actuellement encore, la question de la *fidélité* se pose, bien qu'elle ait connu de nombreuses révisions et transformations (cf. Hurtado Albir 1990). «La fidélité à l'original, principe invariablement proclamé par tous les traducteurs et qui n'en mène pas moins aux plus étonnantes contradictions, est sans doute la notion centrale du débat autour de la traduction et dont chaque siècle exhume à nouveau le dossier.», note Edmond Cary (1963: 21). En deçà ou au-delà du problème de «l'impossibilité théorique de traduire» (De Greve, s.d.), partiellement dépassé car démenti par la pratique traduisante, il reste le problème de l'impossibilité pratique de traduire *fidèlement*, de faire «coïncider» totalement au texte dit original. Si l'on consulte une quelconque histoire de la traduction, comme celle de Van Hoof (1991), il y est extrêmement facile de remarquer la permanence de la notion de *fidélité* et l'alternance perpétuelle entre les défenseurs des transpositions parfaitement fidèles et les défenseurs des traductions «libres» (Van Hoof 1990: 43).[11] Depuis plusieurs décennies, les théoriciens de la traduction conviennent que la traduction littéraire parfaite est un idéal inatteignable, et que toute traduction contient inévitablement une part d'intraduisible et une part de subjectivité du traducteur qui nécessitent d'être reconsidérées autrement qu'auparavant. Par exemple, selon Françoise Wuilmart, la conscience de l'imperfection inhérente à toute traduction littéraire implique la révision des notions de *fidélité* et de *trahison*: si le traducteur est nécessairement voué à être *infidèle*, il n'est pas un *traître* pour autant:

> Tout le monde admet à ce jour que la traduction est forcément une trahison. Mais de là à dire que le traducteur est un traître, il y a un grand pas qu'il est injuste de franchir, car qui dit traître dit volonté de trahir consciemment. Or, la trahison du traducteur est une trahison

11. Nicolas Perrot d'Ablancourt (1606-1664) est à l'origine des «belles infidèles». Il affirme «les droits du traducteur artiste», qui peut s'adonner à la «traduction libre» où prime l'élégance sur l'exactitude. Pour plus de développements sur le sujet, voir Mounin (1955).

> forcée, elle lui est imposée, elle le torture car son objectif premier est d'être fidèle dans sa restitution. [...] La traduction est donc une réécriture «forcée» puisque le traducteur est contraint d'obéir à sa langue, de se plier à ses impératifs qui expriment une autre approche des choses: le traducteur doit aussi être fidèle à sa propre langue [...]. (Wuilmart s.d.)

Nous pouvons nous interroger sur la possibilité de soutenir jusqu'au bout l'idée de «réécriture "forcée"», de trahison involontaire, de soumission à la langue lorsque les traducteurs pris en compte sont des auteurs connus et reconnus pour leurs productions littéraires propres, comme dans le cas d'A. Camus pour en revenir à notre exemple. Le poète et traducteur Yves Bonnefoy rappelle que, loin d'être exclusivement une forme contraignante, la langue est justement, voire paradoxalement, «l'instrument [que l'auteur, M. R.] manie et modèle pour créer une forme littéraire» et pour réaliser, éventuellement, un renouvellement poétique ou esthétique, littéraire ou non.[12]

De tout temps, les écrivains ont traduit les auteurs illustres qui les ont précédés ou qui leur sont contemporains. Cette tendance continua de se répandre en Europe au XIXe siècle, même après les révolutions paradigmatiques opérées par le Romantisme, notamment quant à la valorisation du génie individuel de l'écrivain. Les cas de Charles Baudelaire, traducteur des *Histoires extraordinaires* d'Edgar Allan Poe, et de Gérard de Nerval, traducteur du *Faust* de Goethe, sont des exemples notoires de la littérature française. Toujours au XIXe, mais en Italie, Arrigo Boito, auteur polyvalent qui s'essaya à plusieurs genres, traduisit et adapta plusieurs pièces de Shakespeare dont *Othello*, *Hamlet* et *Falstaff*, mais aussi une pièce de Victor Hugo et bien d'autres encore. Ce phénomène semble se perpétuer au XXe siècle: nous avons déjà maintes fois cité l'exemple d'A. Camus, qui traduisit des auteurs étrangers anciens, modernes et contemporains, comme notamment Pedro Calderon de la Barca et Dino Buzzati, mais aussi des auteurs français anciens en français moderne, comme notamment Pierre de Larivey et cette liste est loin d'être exhaustive.

Quelle est la fonction d'une telle pratique d'écriture de la part d'un auteur qui, ailleurs, fait œuvre de création originale? La question de savoir pourquoi un écrivain traduit se pose complémentairement à la question de savoir comment il traduit. Pour y répondre, il est donc nécessaire de se pencher sur les «motivations» des auteurs-traducteurs, sur leurs projets artistiques (littéraires et/ou non littéraires)[13], et de les situer par rapport aux diverses conceptions de la traduction afin de mieux comprendre leurs productions, leurs stratégies et les objectifs qui les soustendent:

---

12. Dans une interview réalisée par Pierre Brunel, Yves Bonnefoy insiste précisément sur le fait qu'«un traducteur pourrait [...] faire violence à la langue française pour rendre ce que Voltaire trouvait "barbare" chez Shakespeare» (Brunel 2008: 61).
13. Ainsi pour A. Camus, la pratique d'adaptation et de traduction est un exercice qui intègre un programme théâtral élaboré: le renouveau du langage de la tragédie moderne. L'écrivain français exprime clairement ce projet dans le *Manifeste du Théâtre de l'Equipe*, disponible sur: http://webcamus.free.fr/biographie/theatre.html.

> On cherche à savoir ce qui produit la traduction, pour quel public, à l'aide de quels textes, de quels genres, dans quelle langue et dans quel langage, selon quels registres et quels schémas littéraires, en fonction de quels modes littéraires, morales, linguistiques, politiques; et, en outre, en fonction de quelle conception de la traduction. (Wuilmart 1990: 239)

À notre sens, c'est à travers l'assimilation des idées de *diversité fonctionnelle* (D'hulst 1990: 231) et de *variation discursive* (Heidmann 2005: 109) de la pratique traduisante en littérature que la traduction littéraire conçue comme «*di-scrittura*» – c'est-à-dire comme, d'une part, un processus d'écriture dédoublée, et d'autre part, un processus de lecture *bi-textuelle* – intègre une *démarche comparatiste différentielle*. Le *comparatisme différentiel* est un concept développé par Ute Heidmann dans plusieurs de ses travaux (Heidmann 2003 et 2005 notamment). Il consiste en une véritable méthodologie de la comparaison «conçue comme un outil heuristique et employé dans un but de différenciation» (Heidmann 2003: 5). Il touche, entre autres, à la question de la traduction littéraire.[14] Dans son acception générale, il s'agit d'une démarche méthodologique fondée sur des principes épistémologiques qui visent «le retour du comparatisme littéraire aux *textes* et plus spécifiquement à la dimension *langagière* et *discursive* des textes. Car les procédures complexes de la mise en *langue*, en *texte* et en *discours* [...] sont essentielles et constitutives des effets de sens produits par *les* littératures et *les cultures*» (Heidmann 2005: 101).

Cette conception de la traduction littéraire et cette intégration dans une telle démarche nous permet de considérer les éventuelles modifications comme valeur ajoutée, non pas au texte-source mais au texte traduit: elles sont la trace d'une pratique d'écriture créative. Il n'est pas rare de rencontrer des cas où les manipulations, qui résultent de la volonté de l'auteur eu égard à une éventuelle poétique de la traduction, ne sont pas assumées comme telles par celui-ci. L'auteur traduit, en théorie, mais adapte, en pratique. Malgré les louanges et promesses faites aux auteurs-sources quant à leurs textes, il est des auteurs-traducteurs qui produisent des «*trahisons créatrices*». Dans de pareilles configurations, l'écart différentiel est dédoublé, ce qui permet une dynamique dialectique, d'une part entre le texte-source et le texte-traduit, d'autre part entre le dire et le faire de l'auteur-traducteur. Certes, la distance entre la production et la réception qui en résulte en est augmentée, mais celle-ci n'est pas de nature exclusivement négative: l'écart différentiel devient la double positivité du négatif, le lieu où la polysémie du texte-source peut se (re-)jouer et faire (ré-)émerger de nouvelles significations.

14. Heidmann (2005: 108). Voir en particulier la section de l'article intitulée «L'analyse textuelle et comparative des discours sur la traduction littéraire».

Conclusion

En somme, la traduction d'une œuvre littéraire, lorsqu'elle est conçue comme une *di-scrittura*, peut être envisagée comme une pratique d'écriture qui participe de l'expérience créative[15]. Elle fait partie intégrante d'un processus de création plus étendu (Geron 1993:94), qui ne dévalorise pas l'original mais le reçoit et le reconnaît en tant qu'*autre* (cf. Bergmann 1999). Elle l'interprète et l'invente une fois de plus, ce qui lui permet de renouveler l'inscription du texte dans l'espace-temps et, par là, de faire œuvre de mémoire.

Au départ d'un cas «limite» de traduction littéraire, nous avons proposé quelques jalons d'une réflexion émergente sur l'opérationnalité du concept de *di-scrittura* dans les études de traduction en littérature. Au stade actuel, la perspective *«di-scritturistica»* nous semble pouvoir contribuer à l'étude de *traductions créatrices* d'auteurs-traducteurs, afin de mieux saisir leur recours à cette technique d'écriture et de pouvoir l'intégrer dans leur pratique scripturale originale.

Bibliographie

Balcerzan, E. «La traduction, art d'interpréter», in: Holmes, J. S. (ed.) *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. The Hague: Mouton, 1970, 3-22.

Bene, C. *Théâtre*. *Œuvres complètes*, vol. 2. Traduit et préfacé par J.-P. Manganaro. Paris: P.O.L., 2004.

Bensimon, P. & Coupaye, D. *Traduction/Adaptation*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1990.

Berman, A. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999.

Borges, J. L. «Les traductions d'Homère», in: *Œuvres complètes*. Édition établie, présentée et annotée par Jean Pierre Bernès. Paris: Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 2010 [1932], 290-295.

Brunel, P. «Traduire Shakespeare», in: *Magazine littéraire. Yves Bonnefoy. Poète, critique, traducteur*. 421, 2003, 60-61.

Buzzati, D. *Un caso clinico e altre commedie in un atto*. Milano: Mondadori, 1980.

Camus, A. *Théâtre, récits, nouvelles,* préfacé par J. Grenier, édition établie et annotée par R. Quilliot. Paris: Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1985.

Cortellazzo, S. & Tomasi, D. *Letteratura e cinema*. Bari: Laterza, 1998.

De Greve, Cl. & M. *Traduction/Translation*, in: *Dictionnaire International des Termes Littéraires* [14 novembre 2008]: http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/TRADUCTIONTranslation_n.html.

D'hulst, L. *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748-1847).* Lille: Presses universitaires de Lille, 1990.

15. L'idée que l'activité traductrice peut être considérée comme une activité littéraire n'est pas neuve. Selon L. D'hulst, cette idée se répand depuis la deuxième moitié du XVIIIe siècle (D'hulst 1990: 233).

Dupuis, S. «Surgissement/ détournement des mythes dans la pratique poétique», in: Heidmann, U. (éd.) *Poétiques comparées des mythes: de l'Antiquité à la modernité*. Lausanne: Payot, 2003.

Fallon, M. *De l'adaptation à la di-scrittura. William Skakespeare's* Othello*,* Richard III*,* Macbeth*, and* Hamlet; Otello*,* Riccardo III*,* Macbeth *e* Amleto *di Carmelo Bene*. Louvain-la-Neuve: Université catholique de Louvain, 2005 [thèse de doctorat].

Gaudreault, A. & Groensteen, T. *La «transécriture». Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*. Québec-Angoulême: Nota Bene-Centre National de la Bande dessinée et de l'Image, 1998.

Geron, G. «Il Ruzzante di Baseggio», in: *Convegno internazionale di studi sul Ruzzante*. Padova: Cooperativa tipografica, 1993.

Grenier, R. (éd.) *Albert Camus*. Iconographie choisie et commentée par Roger Grenier. Paris: NRF Gallimard, 1982.

Heidmann, U. (éd.) *Poétiques comparées des mythes: de l'Antiquité à la modernité*. Lausanne: Payot, 2003.

Heidmann, U. «Comparatisme et analyse du discours. La comparaison différentielle comme méthode», in: Heidmann, U. (éd.) *Sciences du texte et analyse du discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*. Genève: Slatkine, 2005, 99-119.

Hurtado Albir, A. *La notion de fidélité en traduction*. Paris: Didier («Traductologie»), 1990.

Ippolito, P. *Albert Camus: «Un cas intéressant»*. Strasbourg: Université de Strasbourg, 1998 (mémoire de maîtrise) [Août, 2010]: http://webcamus.free.fr/download/uci-98.pdf.

Ladmiral, J.-R. *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris: Payot, 1979.

Lhermitte, C. «Adaptation as Rewriting: Evolution of a concept», in: *La Revue LISA/ LISA e-journal*. 2 (5), 2004, 27-44.

Mounin, G. *Les belles infidèles*. Paris: Cahiers du Sud, 1955.

Pirandello, L. *Écrits sur le théâtre et la littérature. L'humour tragique de la vie*. Traduits de l'italien et présentés par Georges Piroué. Paris: Denoël, 1968.

Shengui, L. *Transformation et réception du texte par le film: pour une nouvelle problématique de l'adaptation*. Bern: Peter Lang, 1999.

Van Hoof, H. *Petite histoire de la traduction en Occident*. Louvain-la-Neuve: Cabay, 1986.

Van Hoof, H. *Histoire de la traduction en Occident*. Paris/Louvain-la-Neuve: Duculot, 1991.

Vitaly, G. *En toute vitaly(té). Cinquante ans de théâtre*. Paris: Nizet, 1995.

Wuilmart, Fr. «Traduire, c'est lire», in: De Greve, Cl. & M. *Traduction/Translation*, in: *Dictionnaire International des Termes Littéraires* [14 novembre 2008]: http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/TRADUCTIONTranslation_n.html.

Wuilmart, Fr. «Le traducteur littéraire: un marieur empathique de cultures», in: *Méta*. 36, 1990, 236-243.

Des mots et des images: une approche de la transposition intersémiotique dans la littérature et la peinture franco-brésilienne du XXe siècle

Márcia Arbex
Université Fédérale de Minas Gerais[1]

Un regard sur la tradition des études consacrées aux correspondances entre les arts[2] nous permet de mieux comprendre le fait que la critique contemporaine parle volontiers des rapports entre littérature et peinture en termes de paradoxe: d'une part, littérature et peinture sont considérées comme des sœurs et rapprochées selon la célèbre formule d'Horace, *ut pictura poesis;* d'autre part, elles s'éloignent et se tiennent chacune dans leurs limites, suivant les traces de Lessing dans son *Laocoon ou des frontières de la peinture et de la poésie* (1766). Toutefois, entre ces deux pôles, de nombreuses études signalent la perméabilité des frontières, la relation dynamique et la nécessité d'échanges entre les mondes du dire et du voir; une telle perspective refuse les séparations hâtives et les rapprochements arbitraires, en essayant de saisir ce qui se trouve «entre» l'écriture et l'image. On observe également comment ces études mettent en évidence la diversité des pratiques et des méthodes d'analyse, la nécessité d'approches multiples et dynamiques, de même qu'une pluralité de savoirs, en raison de l'hétérogénéité des œuvres où le lisible et le visible se combinent. De fait, si œuvres picturales et écrites n'ont jamais fini de rivaliser ou de se rapprocher, il serait peut-être utile de se demander, comme le suggère Jacques Neefs (1996: 15), s'il existe des œuvres qui «seraient absolument exemptes de toute relation avec l'adversaire». Cette interrogation est également à la base de la réflexion de Bernard Vouilloux: «Non seulement la plupart des grands mouvements artistiques de la modernité mettent en œuvre une connexion ou une traversée des domaines littéraires et plastiques, mais encore il est peu d'écrivains qui, récemment, n'aient introduit la peinture dans leur champ de réflexion ou ne l'aient incluse dans leur «faire» poétique [...]» (1994: 20).

Les réflexions théoriques sont accompagnées d'études spécifiques d'auteurs et d'œuvres qui illustrent la complexité de la question en proposant des classifications, en examinant les divers types de relation que l'image entretient avec le texte.

1. Ce travail fait partie d'un projet de recherche développé avec l'appui du CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) et de la Fapemig (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais).

2. D'après les considérations de Jacqueline Lichtenstein, la comparaison des arts, en tant que genre littéraire développé à partir de la Renaissance et perpétué tout au long de l'âge classique, se serait manifestée sous plusieurs formes, dont la plus importante a consisté en un parallèle entre les «arts de la vue et ceux de l'ouïe»: *peinture* et *sculpture* d'une part, *arts poétiques* de l'autre (2005: 9). À ce propos, voir aussi le chapitre, «La "Correspondance des arts" et la littérature», dans le *Précis de Littérature Comparée* (1989: 255-261) de Pierre Brunel et Yves Chevrel.

L'approche interdisciplinaire dynamique se révèle ainsi l'un des axes privilégiés et indispensables, l'important étant de s'interroger «sur les enjeux critiques condensés dans l'énigmatique couple désignant les rapports qu'entretiennent peinture et littérature» (Chazaud 2000: 11), de questionner cette «irréductible différence» constamment mise à l'épreuve, selon les mots de Neefs (1996: 13).

Dans le cadre de cette réflexion, nous nous proposons d'analyser en particulier la transposition intersémiotique. Notre approche comparative de textes littéraires d'auteurs brésiliens – Lya Luft et Clarice Lispector – et d'un auteur français – Alain Robbe-Grillet –, ainsi que l'étude d'un cas de relation intersémiotique dans les arts plastiques, comme celui de la Française Sophie Calle et du Brésilien Arlindo Daibert, peuvent nous aider à démontrer comment les pratiques littéraires et artistiques lancent à chaque fois de nouveaux défis à la théorie comparative. À travers ces exemples, nous espérons cerner un espace interdisciplinaire au sein de la littérature comparée qui puisse accueillir l'étude d'objets hybrides ou mixtes, relevant aussi bien du texte que de l'image.

De l'image au texte: la relation transmédiale

Depuis que Roman Jakobson a défini la traduction intersémiotique, de nombreuses études ont repris l'expression pour désigner les rapports entre le texte et l'image. La critique utilise aussi les termes de transaction, translation, transposition, pour ne citer que les plus fréquents. Nous allons utiliser, dans le cadre de cet article, la perspective adoptée par Leo H. Hoek, dans «La transposition intersémiotique: pour une classification pragmatique» (1995), ainsi que celle de Bernard Vouilloux, dans *La Peinture dans le texte* (1994), dans la mesure où ces auteurs nous proposent des typologies des rapports texte-image qui nous permettent de mieux saisir les enjeux posés par la présence de la peinture dans les récits que nous nous proposons d'analyser.

Hoek propose ainsi d'étudier les textes qui s'inspirent de sources artistiques et qui ont un référent pictural, selon l'hypothèse que les types de rapports que l'on peut distinguer entre le texte et l'image dépendent de leur situation de communication et non de la nature intrinsèque du texte ou de l'image. Une première distinction est faite au niveau de la typologie des textes, qui peuvent être littéraires (l'ekphrasis classique ou la transposition d'art, le roman d'artiste) ou argumentatifs (les Salons, la critique d'art, l'histoire ou théorie de l'art, les catalogues d'exposition, etc.). L'auteur montre combien la distinction entre processus de production et de réception est importante, une fois que «le choix en faveur de l'une ou de l'autre comme point de départ pour une classification des rapports texte/image aboutit à une catégorisation foncièrement différente» (Hoek 1995: 66). D'autre part, des critères comme la primauté du texte, la primauté de l'image et la simultanéité sont considérés comme pertinents pour comprendre les phénomènes de transposition intersémiotique (Hoek 1995: 65-66).

Reprenons en guise d'illustration un exemple, cité par Hoek, de transposition d'une œuvre d'art (picturale) à une autre (verbale) où la primauté de l'image crée une relation dite transmédiale. Dans *L'Œuvre* d'Émile Zola, un roman d'artiste où le protagoniste est le peintre Claude Lantier, Hoek dit avoir reconnu sans peine *Le déjeuner sur l'herbe* d'Edouard Manet dans le fragment où est décrit le tableau *Plein air*: «Le monsieur en veston de velours était ébauché entièrement; [...] les petites silhouettes du fond, les deux femmes luttant au soleil, semblaient s'être éloignées, dans le frisson lumineux de la clairière; tandis que la grande figure, la femme nue et couchée, à peine indiquée encore, flottait toujours...» (cité par Hoek 1995: 69). Grand admirateur de Manet, Zola transpose ici le tableau réel pour caractériser le personnage de Claude Lantier et insérer sa peinture dans un certain courant pictural qu'il défend et qui pourra être reconnu du lecteur.

Dans ce cas, il s'agit d'un rapport *in absentia*, rapport où «une substance verbale renvoie à une substance qui lui est hétérogène»; autrement dit, où «les images sont en quelque sorte prises dans la lettre du texte, captées dans la seule dimension du lisible», l'image matérielle y étant absente. Cette catégorie s'oppose au rapport dit *in præsentia* qui fait «coexister les deux substances (au sens de Hjelmslev) sur un seul support» (Vouilloux 1994: 16-17), et ce sur un plan continu. Dans le rapport *in absentia*, Vouilloux distingue l'énoncé référentiel – qui comprend les noms et titres des tableaux – des énoncés allusifs, dont la description est l'élément nucléaire. Ensuite, il propose un examen des structures dénominatives et descriptives des énoncés, liées à des «réseaux intertextuels», considérant que

> toute production linguistique qui prend l'image pour objet est impliquée dans l'ensemble du «texte» culturel, lequel se stratifie en une multiplicité d'occurrences discursives. Ces dernières constituent avec les contraintes purement linguistiques, inhérentes à la langue, l'*interprétant* du tableau, c'est-à-dire le terme médiat, l'élément tiers par lequel transite tout discours qui renvoie (référentiellement ou allusivement) à la peinture. (Vouilloux 1994: 19)

Considérons maintenant, sur le plan de la production, les cas de récits où la primauté de l'image crée la relation dite transmédiale.

Dans la littérature brésilienne tout d'abord, le récit de Lya Luft (1938-) intitulé *O quarto fechado* (*La chambre close*) est tout à fait significatif à cet égard. Le titre du tableau *Ilha dos mortos* (*L'île des morts*) – copie d'un original que personne ne connaissait, précise le narrateur –, constitue un énoncé référentiel qui surgit au moment où Renata se trouve devant le cercueil de l'un de ses fils jumeaux. Après la mention du titre suit une description du tableau qui n'est pas continue et qui vient se mélanger aux réflexions et souvenirs de la protagoniste Renata, ancienne pianiste à qui le tableau appartenait depuis longtemps:

> Renata a ouvert grand les yeux pour éloigner la fatigue et la mémoire qui tentaient de l'absorber. Son attention s'est tournée vers le tableau accroché sur le mur de l'escalier. Assise depuis plusieurs heures sur cette chaise, dans la mesure où la nuit avançait et que

> personne ne venait plus la voir en demandant les détails de cette mort, il lui restait du temps pour analyser encore une fois son tableau préféré sous une nouvelle lumière. (Luft 1984: 17)[3]

Renata s'interroge en l'occurrence sur les éléments du tableau – «Château, prison?» – et finit par y reconnaître «un petit quai désert», «des petites fenêtres, des cyprès, une eau de verre noire. Un bateau se dirigeait vers l'île; à la proue, une ombre debout. [...] Cet être-là se concentrait sur son objectif, ayant devant lui, en travers du bateau, un cercueil couvert d'un linceul blanc» (Luft 2004: 17-18).[4] Selon Vouilloux, c'est la description qui constitue, dans les rapports *in absentia*, le noyau de l'énoncé allusif, contrairement au titre qui reste lui un énoncé référentiel. La description du tableau dans *O Quarto fechado* cependant, au lieu de constituer un cadre bien délimité, se fragmente et se dilue dans le récit, comme pour traduire l'indétermination d'une pensée qui essaie elle aussi de rassembler les repères qui lui restent.

Dans ce roman d'artiste, le récit semble donc contenu dans le tableau qui, selon Solange de Oliveira,[5] serait le «résumé crypté de l'œuvre» (1993: 58). Toute l'histoire, les analepses qui reconstituent la vie de Renata et celle de sa famille, y compris quelques projets vagues pour le futur, tout cela constitue une longue reprise de la lecture du tableau *L'île des morts*. En «lisant» et en analysant le tableau, c'est toute sa vie jusqu'à la mort de son fils que l'ancienne pianiste essaie de comprendre. Ainsi, comme l'énonce Hoek, en citant Went-Daoust, le sujet pictural se présente comme «la mise en abyme du sujet fictionnel» (Hoek 1995: 71).

Même si le nom du peintre Arnold Böcklin, auteur d'un tableau intitulé *Île des morts,* daté de 1880, et très semblable à la description, avait été cité, le lecteur brésilien, à qui le tableau n'est peut-être pas familier, demeure dépendant de la description et de la lecture faites par le personnage Renata. Oliveira fait allusion à une illustration sur la couverture du livre, lors de la première édition, sans toutefois mentionner le nom du peintre. Il s'agit probablement d'un fragment de ce tableau, comme nous pouvons le constater dès la parution de la deuxième édition,

3. Texte original portugais: «Renata abriu bem os olhos para espantar a fadiga e a memória que a queriam tragar. Sua atenção voltou ao quadro no patamar da escada. Sentada ali há tantas horas, à medida que a noite avançava e já não a vinham abraçar indagando detalhes daquela morte, sobrava tempo para analisar mais uma vez seu quadro predileto sob uma nova luz» (Toutes les traductions des extraits de textes en portugais ont été faites par l'auteur de cet article).

4. «Castelo, prisão? Um pequeno cais deserto. [...] Janelinhas, ciprestes, uma água de vidro negro. Um barco dirigia-se para lá; na proa, em pé, um vulto embuçado. [...] Aquele ser concentrava-se em seu objetivo, tendo à frente, atravessado, um esquife coberto de panos brancos».

5. L'auteur centre son étude sur la notion de *Künstlerroman*, définie comme un récit où la présence d'un personnage d'artiste ou celle d'une œuvre d'art (réelle ou fictive) joue un rôle structurel essentiel. Dans deux chapitres respectifs de *Literatura & Artes Plásticas. O* Künstlerroman *na Ficção Contemporânea* (1993), Oliveira analyse les œuvres de Lya Luft, de Clarice Lispector et de Antonio Callado sous une double perspective qui combine l'ancienne tradition horatienne aux études sémiotiques et accorde une place primordiale au concept de «lecture» de l'œuvre d'art (Louis Marin), emprunté selon elle à la linguistique par la sémiotique plastique et repris par la critique littéraire.

qui conserve cette reproduction sur sa couverture. Dans l'édition de 2004, utilisée ici, les éditeurs ont choisi d'éliminer de la couverture la reproduction du tableau de Böcklin, ce qui modifie la réception du récit, dès lors que le rapport entre texte et image est désormais *in absentia.*

La même fonction de la peinture, à savoir de «projette[r] la structure picturale sur l'œuvre littéraire» (Hoek 1995: 71) pourrait être identifiée dans *A paixão segundo G.H.* (*La passion selon G.H.*) de Clarice Lispector (1925-1977). Comme dans l'exemple précédent, la présence de l'image se rapporte au thème de l'art comme miroir du monde et de l'artiste. Lorsque l'artiste-sculptrice, toujours désignée par les initiales G.H., entre dans la chambre de son employée de maison appelée Janair, elle se trouve face à une fresque murale dessinée par cette femme qui vient de démissionner. La fresque est ainsi décrite:

> Sur le mur peint à la chaux, à côté de la porte [...], il y avait presque en taille réelle, le contour au charbon d'un homme nu, d'une femme nue, et d'un chien qui était plus nu qu'un chien. Sur les corps il n'y avait pas ce que la nudité révèle, la nudité se trouvait uniquement dans l'absence de tout ce qui couvre: c'était les contours d'une nudité vide. Le trait était grossier, fait avec la pointe cassée d'un charbon. [...] Elles [les figures] émergeaient graduellement de l'intérieur du mur comme s'il avait des pores, venues lentement du fond jusqu'à transpirer vers la surface de la chaux rugueuse. (Lispector 1995: 42-43)[6]

La lecture que G.H. fait de la fresque – car ce dessin, affirme la narratrice, «n'était pas un ornement: c'était une écriture» («O desenho não era um ornamento: era uma escrita») (1995: 43) –, provoque petit à petit chez elle «l'effondrement de cavernes calcaires souterraines, qui s'écroulaient sous le poids des couches archéologiques stratifiées» («o desabamento de cavernas calcárias subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas») (1995: 48), révélant ainsi un moi entièrement dénudé de tout artifice, primitif, pré-historique.

Dans ce second exemple, bien que nous ne puissions parler de primauté de l'image dans le sens précis énoncé par Hoek (il serait en effet difficile de déterminer l'existence d'un tel dessin), il nous semble pertinent de considérer qu'il s'agit ici d'un cas de transmédialité, dans la mesure où le récit renvoie à des modèles de peintures ou de dessins rupestres qui peuvent être reconnus à travers des éléments descriptifs et techniques trahissant la vision ingénue de l'artiste amateur, celle de l'employée Janair, et ce en opposition au travail artistique de la protagoniste, professionnelle quant à elle, travail dont il n'est jamais question dans le récit.

6. «Na parede caiada, contígua à porta – e por isso eu ainda não o tinha visto – estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão. Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia. O traço era grosso, feito com ponta quebrada de carvão. [...] Elas emergiam como se tivessem sido um porejamento gradual do interior da parede, vindas lentamente do fundo até terem sudorado a superfície da cal áspera».

Dans d'autres textes de fiction enfin, nous observons que tous les éléments constitutifs de la référence sont présents dans l'énoncé (le nom propre et le titre) mais qu'ils ne correspondent à aucun tableau ou peintre existant, ce qui provoque, selon Vouilloux (1994: 31), un «court-circuit» du code référentiel.

La Reprise (2001), d'Alain Robbe-Grillet, nous en offre ici un bon exemple. Dans le chapitre où le protagoniste Henri Robin se trouve chez la jeune Gigi, dans «le vaste salon aux lourds rideaux rouges presque clos» et au «décor de foire aux puces onirique», ayant bu un café qui lui fait l'effet d'une drogue, il cherche un siège de secours où s'asseoir. À ce moment, entre rêve et réalité, il s'aperçoit que tous les fauteuils sont occupés par de réelles adolescentes disposées comme dans un tableau vivant, tableau dont la description, si l'on peut dire, se limite aux énoncés référentiels:

> Devant lui, Gigi était là, bien entendu, assise au premier rang, qui lui souriait d'un air à la fois provocant et moqueur. Assises, debout, ou bien à demi étendues, plusieurs mimaient de toute évidence la reproduction vivante d'œuvres d'art plus ou moins célèbres: *La Cruche cassée* de Greuze (mais en plus déshabillée), *l'Appât* d'Edouard Manneret, la *Captive enchaînée* de Fernand Cormon, Alice Liddell en petite mendiante photographiée par le pasteur Dodgson avec sa chemisette aux lambeaux suggestifs [...]. (Robbe-Grillet 2001: 103)

Si d'un côté le tableau de Greuze et la photographie de Lewis Caroll renvoient à des images réelles qui viennent participer de l'effet de lecture, d'un autre côté, le tableau *L'Appât* est une référence apparemment vide, ainsi que le nom du peintre Edouard Manneret. Le rapport extratextuel suggéré par les références se rabat dès lors, étant donné que le titre du tableau et le nom du peintre sont inexistants, sur «la trame des connexions intra- et intertextuelles, à l'embrayage d'une série interprétative sur une autre» (Vouilloux 1994: 31). Le nom Edouard Manneret, par exemple, renvoie à un personnage présent dans d'autres récits de Robbe-Grillet, de même qu'il provoque chez le lecteur le souvenir du nom d'Edouard Manet, par allusion phonétique.[7] Son tableau, *L'Appât*, bien que de nature fictive, n'en participe pas moins de ce cadre de références constitué par des œuvres dans lesquelles le caractère érotique du corps est mis en évidence.

Le titre du tableau de Fernand Cormon, *La Captive enchaînée*, dont nous n'avons pas pu retrouver la trace et décider ainsi de sa nature fictive ou réelle, fait néanmoins allusion au courant orientaliste en vogue en France au XIXe siècle et renvoie également à deux tableaux de Cormon *Jalousie au sérail* (1874) et *La Favorite déchue* (vers 1870), tableaux qui ajoutent aux caractéristiques des corps cités auparavant un aspect théâtral et dramatique. Mélangeant fiction et réalité, Robbe-Grillet convoque ainsi l'intertexte pictural pour créer une mise en scène où

7. Dans *Le Voyageur* (2001: 102), Robbe-Grillet nous apprend que le personnage Edouard Manneret (présent aussi dans *La maison de rendez-vous*) se réfère au «tableau d'Edouard Manet représentant Mallarmé à sa table de travail» et suggère l'allusion phonétique au photographe Man Ray.

les corps deviennent objet de voyeurisme et de théâtralisation. Les corps donnés à voir font appel à la mémoire et à l'imagination du lecteur, qui va alors puiser dans un répertoire de stéréotypes un fond d'images plus ou moins connues appartenant, dans ce cas, à la culture artistique occidentale.

La notion de référence allusive se rapproche de ce que Liliane Louvel a appelé dans son ouvrage *Texte/Image. Images à lire, textes à voir* (2002) le «marqueur de la picturalité». Louvel signale que, dans certains romans, le lecteur peut ressentir un sentiment de déjà vu à la lecture d'une description qui semble évoquer un tableau célèbre (ou non). C'était déjà le cas du *Déjeuner sur l'herbe* ou de *L'île des morts*, cités plus haut. Ce qui était à peine pressenti peut cependant être confirmé à travers des indices dispersés dans le texte; le lecteur est d'une certaine façon averti par des éléments métapicturaux matériellement présentés, soit dans le texte[8], soit dans le paratexte.

L'œuvre de Robbe-Grillet nous servira ici encore une fois d'exemple. Dans «La Chambre secrète» (1962), le nom du peintre Gustave Moreau, cité en épigraphe, est un énoncé référentiel – un marqueur de la picturalité – qui crée un effet de lecture: le lecteur recourt aux images (mentales) qu'il peut avoir du célèbre peintre de Salomé et/ou aux transpositions réalisées par J.-K. Huysmans dans *À Rebours* (1884), qui lui servent alors de toile de fond pour la lecture de cette ample description picturale qui constitue l'ensemble du récit et ayant comme objet central un corps féminin supplicié installé dans un décor à caractère orientaliste. Robbe-Grillet raconte que, lors de la publication de sa nouvelle, des amateurs de l'œuvre de Moreau lui ont écrit en demandant où se trouvait le dessin décrit dans le texte, persuadés qu'il existait vraiment dans une collection particulière (2001: 411). Cependant, la scène décrite ne correspond à aucune image réelle réalisée par le peintre. D'autres éléments descriptifs hétérogènes à l'œuvre de Moreau viennent d'ailleurs s'intercaler dans le récit, tels le décor à la Piranèse ou l'aspect dramatique de la figure féminine, qui s'apparente plutôt à celles de Fernand Cormon, selon nous.

On voit bien, à travers ces divers exemples, qu'au-delà de la relation transmédiale initialement posée par la primauté de l'image, ces titres et ces noms, ne renvoyant pas à des référents concrets, servent de «noyaux à l'allusion»: comme l'énonce Vouilloux, «lire une allusion, c'est lire deux textes superposés, déchiffrer un palimpseste: le texte allusif et le(s) texte(s) alludé(s), et maintenir l'écart d'où se dégage le sens, développer donc la lecture comme puissance de réécriture» (1994: 31). Une telle affirmation rejoint celle de Louvel, selon qui les opérations de traduction ou de transaction ne sont pas à considérer comme exhaustives; elles n'épuisent pas l'objet, dès lors que dans le «passage du visible au lisible [...], l'à peu-près de la traduction, le «presque rien» et le «je-ne-sais-quoi», pour parler

8. Dans *L'Œuvre* de Zola, exemple cité plus haut, la description du tableau *Plein air*, de Claude Lantier est justement précédée d'un dialogue où il est question d'aller «déjeuner», ce verbe étant à notre avis un important marqueur de la picturalité qui dirige la lecture extratextuelle vers le tableau de Manet. À propos des marqueurs du pictural, voir aussi Louvel (1997).

comme V. Jankélévitch, reste intraduisible et maintient le désir de savoir intact» (2002: 169).

Du texte à l'image: réécriture et transcréation

Examinons maintenant deux exemples plus complexes de rapport texte-image qui, sur le plan de la réception, se caractérisent par la simultanéité, selon la typologie établie par Leo Hoek; ou suivant des rapports *in præsentia*, pour reprendre les termes de Vouilloux.

Le premier est celui de l'artiste-photographe contemporaine Sophie Calle. Dans une trilogie intitulée *L'Absence* (2000), l'artiste a réuni trois livres qui reproduisent le contenu d'expositions réalisées auparavant: *Souvenirs de Berlin-Est* (1999), *Disparitions* (2000) et *Fantômes* (2000). En ce qui concerne la transposition intersémiotique, ce dernier, *Fantômes,* est un titre qui mérite l'attention. L'artiste, en guise d'introduction, explique sa démarche, qui consiste à demander aux conservateurs, aux gardiens et à d'autres permanents des musées où elle est invitée à exposer, de décrire ou de dessiner les tableaux absents des murs, soit parce qu'ils ont été temporairement prêtés, soit retirés ou volés (comme dans *Disparitions*). Ensuite, elle remplace «le tableau manquant par ces souvenirs» (Calle 2000: 5).

Les tableaux de Bonnard, Magritte, De Chirico, Seurat, Hopper font donc l'objet de ces nombreuses descriptions et dessins anonymes, qui seront rassemblés et encadrés par un dessin reproduisant un cadre fictif. Ensuite, Sophie Calle «accroche» l'ensemble à l'emplacement laissé vide par les tableaux absents, sur le mur du musée. Une photo de la salle du musée, reproduite dans le livre, montre cette installation. Les descriptions recueillies se réfèrent aussi bien à des aspects techniques qu'à la vie du peintre et à des impressions personnelles ou expriment encore des éloges ou des critiques vis-à-vis du tableau. Ce qui en ressort est la fragmentation de la description qui essaie de se substituer à l'image, sans jamais y parvenir complètement.

Dans le cas de *Fantômes*, divers types de relation texte-image peuvent être dégagés, selon le point de vue choisi. Sur le plan de la production, il s'agit bien d'une relation transmédiale, étant donné que la démarche de l'artiste est de l'ordre de la transposition. Le texte, en effet, est constitué de fragments descriptifs qui transposent les tableaux réels absents du musée. Pour se substituer au tableau unique, des voix multiples sont convoquées, exercice polyphonique qui essaie de reconstituer par la mémoire le tableau absent et de rendre par un texte hybride l'image manquante.

Sur le plan de la réception, deux supports sont proposés au spectateur/lecteur: l'exposition au musée et le livre.[9] Le livre est, en soi, un objet intermédial dans la

9. Étant donné que nous n'avons pas visité *in loco* les expositions dont il s'agit, nous nous sommes limités à l'examen du livre *Fantômes*.

mesure où il s'agit à la fois d'un catalogue d'exposition et d'une sorte de petit livre d'artiste, caractérisé par la simultanéité du texte et de l'image. Dans ce cas, Hoek affirme que texte et image perdent leur autosuffisance et ne peuvent exister indépendamment. Leur relation physique peut être plus ou moins étroite: «le texte et l'image peuvent se combiner pour former un discours verbal et visuel mixte, tout en gardant chacun leur propre identité (discours mixte), ou bien ils peuvent fusionner dans un enchevêtrement inextricable (discours syncrétique)» (Hoek 1995: 73).

D'une part, nous pouvons envisager le livre *Fantômes* (et l'exposition qui le précède) comme un objet où le texte et l'image sont en présence, comme constitué d'un discours mixte, juxtaposant et combinant différents éléments tels que texte, photographies et dessins. D'autre part, la nature transmédiale de cette relation est également évidente, dès lors que le texte et les dessins produits par les interlocuteurs de l'artiste apparaissent comme de véritables transpositions, bien que transgressives de par leur pluralité, leur créativité et leur diversité. La démarche de Sophie Calle paraît ainsi illustrer avec pertinence cette affirmation de Michel Butor:

> Si je voulais décrire la structure aujourd'hui de toute expérience picturale, il me faudrait naturellement préciser comment l'œuvre d'art «elle-même» est le noyau, parfois d'ailleurs déjà détruit [...] d'un ensemble de reproductions plus ou moins fidèles, autrefois fort clairsemé, souvent très dense maintenant, et comment le halo verbal s'enracine d'abord à l'original, mais peut se multiplier, se diversifier autour des différentes reproductions. (Butor 1969: 14)

Nous nous approchons ainsi de nouvelles catégories d'un rapport texte-image, où le rôle de la création et de la réécriture devient primordial dans l'élaboration d'un discours mixte ou syncrétique qui sollicite différents supports et médias, comme nous le verrons à présent dans notre second exemple de rapport *in præsentia*, celui de l'artiste plasticien Arlindo Daibert.

Une autre façon d'envisager le rapport entre une image et un texte créés chacun à un moment différent et dans des médias divers serait en effet de les considérer comme un travail de réécriture, de «transcréation». Les études qui suivent cette orientation, en lien avec les théories de la traduction contemporaines, incluent dans les formes de réécriture la citation, le collage et le recyclage de textes préexistants.

Haroldo de Campos considère que la traduction littéraire abolit, d'une certaine manière, les frontières entre le texte-source et le texte-cible et revendique une esthétique de la traduction comme création et comme critique. Il parle de «transcréation» pour désigner ce travail du traducteur qui «invente», produit un autre texte et y laisse sa trace auctoriale. La traduction de «textes créatifs» (prose et poésie) est donc toujours considérée comme une recréation, ou une création parallèle, autonome mais cependant réciproque: «ce texte sera d'autant plus sus-

ceptible d'être recréé, plus séducteur en tant que possibilité ouverte de recréation, du moment qu'il est plus difficile. Dans une traduction de cette nature, on ne traduit pas uniquement le signifié, on traduit le signe lui-même, c'est-à-dire, sa physicalité, sa matérialité elle-même […] »[10] (Campos 1992 : 35).

Dans une série de travaux dédiés au célèbre roman *Grande Sertão : Veredas* (1956) de João Guimarães Rosa (1908-1967)[11] et réalisés à des intervalles irréguliers sur une période d'environ dix ans, l'artiste plasticien brésilien Arlindo Daibert (1952-1993) procède à un véritable travail de traduction créative. Tel le travail de Sophie Calle, les dessins, aquarelles et xylographies de l'artiste peuvent être étudiés à la fois sous la perspective de la production et celle de la réception. À la relation transmédiale – le texte littéraire de Guimarães Rosa étant à l'origine du travail plastique de Daibert – s'ajoute la relation de simultanéité car l'artiste cite des extraits du texte, incorpore le portrait de l'écrivain et de certains de ses personnages, dessine des paysages décrits dans *Grande Sertão*, formant un discours syncrétique surprenant.

Mais les rapports entre art plastique et texte littéraire ne se manifestent pas uniquement à travers l'intérêt de Daibert pour des données provenant du texte littéraire de Rosa, susceptible de contribuer à la création de nouvelles formes plastiques. Selon Júlio Castañon Guimarães, ce rapport de l'image au texte serait également étroitement lié à une perspective critique (1998 : 14). Daibert a non seulement réalisé des travaux plastiques à partir du roman de Rosa, il a encore écrit un long texte analytique qui commente cinquante et un de ses propres travaux, en les rapprochant de certains éléments du roman et en établissant des connexions avec des éléments extérieurs au roman, mais qui participent des images. Le texte analytique ne constitue certes pas une clé pour l'analyse des travaux plastiques réalisés à partir de *Grande Sertão : Veredas* mais c'est néanmoins un matériel qui enrichit sa lecture, associant création et critique.

Ce dialogue entre le travail plastique de Daibert et le texte de Rosa se rapporte aussi à un ensemble relationnel complexe, dans lequel le texte est considéré en tant que « matière textuelle », c'est-à-dire, calligraphie, livre, écriture dans le sens d'un tracé de signes matériels, comme on peut l'observer dans l'aquarelle *Riobaldo, o Urutu Branco* (Daibert 1998 : 53), où l'image d'un serpent blanc se mordant la queue, inscrite au centre du papier, est entourée par le texte manuscrit à peine lisible qui court sur plusieurs lignes, formant la matière même d'un large cadre et dont l'effet de profondeur est produit par une ombre violacée. Dans l'aquarelle *Diadorim* ou encore *Otacília* (Daibert 1998 : 53, 54), une ligne de texte manuscrit inscrite au bord des cercles est combinée avec des dessins d'oiseaux, dans le pre-

10. « Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma [...] ».

11. Ce roman a été traduit en français et a paru chez Albin Michel en 2006 sous le titre *Diadorim*, prénom de l'un des deux principaux personnages du roman.

mier, et des palmiers, dans le second exemple, disposés eux aussi en cercles et faisant de l'écriture une image.

Au caractère monumental du roman, qui a été et demeure l'objet de nombreuses études, répond la multiplicité des procédés utilisés par l'artiste – xylographie, dessin, collage, aquarelle –, ainsi que les diverses manières d'employer la matière textuelle. On s'éloigne de l'illustration dans la mesure où l'artiste cherche, selon Julio C. Guimarães, des constructions visuelles déclenchées par des constructions verbales, dans un processus de traduction de codes, y compris ce que l'on peut considérer comme interprétation et création personnelles. Le thème du tourbillon, présent dans le roman pour signaler l'arrivée du diable, jaillit par exemple, selon Guimarães (1998: 30), de l'effet d'abyme provoqué par le bois même de la matrice xylographique utilisée comme support dans la gravure intitulée …*no meio do Redemoinho* (*…au milieu du Tourbillon*) (Daibert 1998: 137).

Dans le regard que porte Haroldo de Campos sur la traduction créative ou transcréation, il importe de considérer l'inventivité et la transposition délibérée du signifié textuel, de rompre avec l'idée de fidélité pour prendre en compte le signe artistique comme un tout indivisé (1992: 47).

De l'*ut pictura poesis* à l'intermédialité: considérations finales

Le bref regard que nous avons proposé sur les relations entre la littérature et la peinture, en particulier sur quelques modalités de transposition intersémiotique, nous a permis de préciser certains enjeux théoriques suscités par des pratiques artistiques franco-brésiliennes. Nous constatons que, bien qu'ancien, le débat sur la correspondance des arts semble constamment renouvelé par l'actualité de ces pratiques elles-mêmes.

Dans le champ de la littérature comparée, cette constatation est au centre de la réflexion sur la question des catégories disciplinaires. Wellek et Warren (1948), dans un chapitre consacré à la littérature et aux autres arts, signalaient déjà la variété et la complexité de leurs relations en proposant de les aborder comme un réseau de coïncidences et de divergences qu'elles engendrent plutôt que comme un système de lignes parallèles (1948: 170). En 1968, Ulrich Weisstein proposait d'inclure la discussion de «l'illumination réciproque des arts» comme l'un des centres d'intérêt de la littérature comparée, ce qui impliquerait que les notions et les méthodes utilisées dans l'étude d'un art puissent être utilisées au bénéfice de l'autre (cf. aussi Clüver 2001: 335). Plus récemment, l'adoption du terme d'intermédialité a été proposée pour désigner un vaste champ d'études qui comprendrait les Études Inter-arts (qui incluent la musique, la littérature, la danse, la peinture, l'architecture, l'opéra, le théâtre et le cinéma) ainsi que les médias et leurs textes (Clüver 2006: 18). C'est dans ce même sens que nous comprenons l'affirmation selon laquelle «on ne peut dénier au cinéma et aux images appartenant à la même famille technologique – photographie, télévision, affiches publicitaires – le droit

à occuper une place non négligeable dans la réflexion comparatiste» (Brunel & Chevrel 1989: 263).[12]

La notion même d'intermédialité, encore que relativement récente, est constamment soumise à des révisions, étant donné l'amplitude du champ qu'elle recouvre et la nécessité de procéder à une délimitation plus précise de ce concept, comme le font Irina Rajewisky (2005) et Claus Clüver (2006).[13]

En outre, les productions artistiques contemporaines mettent en question la notion même d'art et nous montrent une variété de textes et d'hypertextes visuels, verbaux, musicaux, cinétiques, performatifs et digitaux qui ne peuvent plus être circonscrits à une catégorie disciplinaire restreinte. L'abondance de textes mixtes dans lesquels l'on observe des relations inédites entre la lettre et l'image, nous conduit à remettre en question les classifications et les concepts opératoires existants. De même, la littérature fait depuis toujours appel à l'image, soit sous la forme la plus discrète de description, soit la plus évidente de l'illustration, de l'image visible.

Aujourd'hui, il nous semble que «la comparaison» entre la littérature et les arts ne peut être pensée qu'en termes de déplacement des anciens parallèles et non pas dans la négation du fait qu'ils continuent bel et bien à dialoguer et à échanger. Certes, les hiérarchies ont été remises en cause, la modernité a favorisé l'autonomie effective des arts et il s'est manifesté une véritable prise de conscience de l'interaction productive des médias utilisés. L'étude des rapports entre les arts demanderait dès lors une approche dynamique et complexe, approche qui abolirait la distance entre texte et image, sans les confondre pour autant, pour travailler comme le propose Louvel dans «l'entrelacement ou entrecroisement du texte et de l'image» (2002: 256), entre la distance et la proximité qui les sépare et unit en même temps. Si la peinture n'a jamais «cessé d'édifier et d'abolir la marge qui la sépare d'une écriture» (Vouilloux 1994: 20-21), c'est dans cet écart toujours mouvant et de cet intervalle qu'il sera en effet possible de faire surgir le sens.

---

12. La place occupée par la réflexion sur la relation entre les arts, dans les nombreux congrès de littérature comparée organisés ces dernières années, est chaque fois plus importante, témoignant de l'intérêt suscité par ce thème. À titre d'exemple, nous pourrions citer le XVIII[e] Congrès de l'AILC, organisé à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro, Brésil, en 2007, qui a réservé une large place au thème «Literature, arts and media»; le colloque «Les nouvelles voies du comparatisme», organisé par la SBLGC et la VAL, en 2008, à Louvain-la-Neuve, Belgique, dont le présent volume est issu; et par la suite encore le XXXVI[e] Congrès de la SFLGC à l'Université de Provence, France, en 2009, consacré au thème «Littérature comparée et esthétique(s)», ainsi que le XIX[e] Congrès de l'AILC, qui s'est tenu à Seoul en 2010 et dont le thème général «Expanding the Frontiers of Comparative Literature» a accordé une place importante aux travaux sur les divers et nouveaux médias.
13. Selon Clüver (2006: 11), le terme *Intermedialität* est utilisé par la critique de langue allemande depuis les années 1990, en particulier dans les cas qui appartiennent au champ d'intérêt des Études Inter-arts.

Bibliographie

Brunel, P. & Chevrel, Y. (dir.) *Précis de Littérature Comparée.* Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

Butor, M. *Les Mots dans la peinture*. Genève: Éditions Albert Skira, 1969.

Calle, S. *Fantômes*. Arles: Actes Sud, 2000.

Campos, H. de «Da tradução como criação e como crítica» (1963), in: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992 [1967], 31-48.

Chazaud, O. «Avant-Propos», in: Chazaud, O. & Sichère, B. (dir.) *Peinture & Littérature. Textuel* No. 38. Paris: Université Denis Diderot, 2000, 11-17.

Clüver, C. «Estudos Interartes: Introdução crítica», in: Buescu, H., Duarte, J.F. & Gusmão, M. *Floresta Encantada: Novos caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001, 333-362.

Clüver, C. «Inter textus/Inter artes/ Inter media», in. *Aletria: Revista de Estudos da Literatura*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, 14, 2006, 11-41.

Daibert, A. *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998.

Guimarães, J. C. «Alguns trajetos: texto e imagem em Arlindo Daibert», in: Daibert, A. *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte & Juiz de Fora: Editora UFMG, 1998, 11-33.

Hoek, L. «La transposition intersémiotique: pour une classification pragmatique», in: Hoek L.H. & Meerhoff K. (éd.). *Rhétorique et Image. Textes en hommage à A. Kibédi Varga.* Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1995, 65-80.

Lichtenstein, J. (dir.). *A Pintura: textos essenciais*. Vol. 7: *O paralelo das artes*. São Paulo: Editora 34, 2005.

Lispector, C. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995 [1979].

Louvel, L. «La description "picturale". Pour une poétique de l'iconotexte», in: *Poétique*. 112, 1997, 475-490.

Louvel, L. *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002.

Luft, L. *O quarto fechado*. Rio de Janeiro: Record, 2004 [1984].

Neefs, J. «Peinture et écriture», in: Prudon, M. (dir.). *Peinture et écriture*. Paris: Éditions de la Différence («Collection Traverses»), 1996, 13-15.

Oliveira, Solange R. de *Literatura & Artes Plásticas. O* Künstlerroman *na ficção contemporânea.* Ouro Preto: UFOP, 1993.

Rajewsky, I. «Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality», in: *Intermédialités* (Centre de recherche sur l'intermédialité, Montréal), 6, 2005, 43-64.

Robbe-Grillet, A. «La Chambre secrète». *Instantanés.* Paris: Éditions de Minuit, 1962.

Robbe-Grillet, A. *La Reprise.* Paris: Éditions de Minuit, 2001.

Robbe-Grillet, A. *Le Voyageur.* Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2001.

Textuel: écritures paradoxales. Paris: Université Denis-Diderot. Revue publiée par l'U.E.R. «Sciences des Textes et Documents», No. 17, 1985.

Vouilloux, B. *La Peinture dans le texte: XVIIIe – XXe siècles*. Paris: CNRS éditions, 1994.

Wellek, R. & Warren, A. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1948.